

Faculdade de Ciências Sociais e Humanas  
Universidade Nova de Lisboa

Vera Sofia Pimenta Gonçalves Ferreira

*Esse obscuro objecto do desejo.*  
**Erotismo e transgressão na obra de Julio Cortázar  
ou as mulheres do outro lado de lá**

Mestrado em Línguas, Literaturas e Culturas, variante de Estudos Ibéricos  
e Ibero-Americanos

Dissertação Final

Fevereiro de 2008

Orientadora: Professora Doutora Maria Fernanda de Abreu

Gostaria de dedicar este espaço para agradecer a todas as pessoas que me aconselharam, motivaram, orientaram e apoiaram durante a elaboração desta dissertação, em especial, à professora doutora Maria Fernanda de Abreu pela sua orientação, à Susana pelo suporte dado na revisão, à minha família pelo seu apoio e ao Mauricio pela sua suprema forma de *atenção*.

## Índice:

Introdução .....	4
1. Fundamentação teórica .....	6
2. Vampirismo e feitiçaria ou o mito da mulher-deusa ctoniana e uraniana em Cortázar	
- 2.1 Vampirezas, súcubos e ménades .....	21
- 2.2 Deusas regeneradoras .....	28
3. Perseguidores do desejo: vampiros e (as)saltadores .....	33
4. A obscenidade do amor ou a transgressão do desejo .....	42
5. Conclusão: O desejo conduz à destruição .....	45
Bibliografia .....	49

## Introdução

*“Sólo viviendo absurdamente se podría romper alguna vez este absurdo infinito”*

Julio Cortázar<sup>1</sup>

*“A literatura é o essencial, ou não é nada”*

Georges Bataille<sup>2</sup>

Como é bem reconhecido, inclusivamente pelo próprio autor, a obra literária de Julio Cortázar deve muito à literatura surrealista, à literatura fantástica e à literatura existencialista. Neste trabalho farei referência, sobretudo, aos pontos que ligam a narrativa de Cortázar com a literatura surrealista e particularmente com a obra literária de Breton. O maravilhoso-quotidiano, os encontros de rua inesperados e maravilhosos, a “beleza convulsiva”, o “amour fou” são também abordados por Cortázar nas suas narrativas. Não pretendo com isto expressar que a escrita de Cortázar seja surrealista, muito pelo contrário, esta é uma escrita do seu próprio tempo, mas que é devedora dessa técnica surrealista libertadora. Os surrealistas buscaram libertar a linguagem da sua estrutura racionalista e burguesa ocidental, mas a Cortázar isso não lhe bastava, uma vez que qualquer linguagem remete inevitavelmente a uma realidade “Lenguaje quiere decir residencia en una realidad, vivencia en una realidad [...] no basta con querer liberarlo de sus tabues. Hay que re-vivirlo, no re-animarlo”<sup>3</sup>. Era, então, necessário mudar essa realidade, vê-la de outra maneira. A partir daí, Cortázar traçou o seu próprio rumo. Tomou a linguagem e envolveu-a de ambiguidade, de fragmentação de discursos, de pluralidades de vozes, de modo a reflectir o caos da realidade e a solidão do sujeito que nela reside. Faz, portanto, o apelo directo ao absurdo, ao impossível, que são as únicas formas de romper os limites do habitual e do quotidiano e expressar o que não se pode dizer, o inefável, para que por fim se rompa “este absurdo infinito” que é viver.

Cortázar desenvolveu a técnica do romance enquanto fenómeno pluriliestilístico, plurilingue e plurivocal que teorizou Bakhtin, utilizando a técnica do dialogismo bakhtiniano onde a obra literária estabelece ao mesmo tempo um diálogo interno e externo à obra e entre as diferentes vozes e textos sociais. E se todo o acto de fala é ambivalente, Cortázar ao trabalhar a ambivalência das vozes narrativas anuncia nos seus textos a carnavalização enunciada por Bakhtin, nos quais diversos elementos

---

<sup>1</sup> Rayuela, 242

<sup>2</sup> Bataille, Georges, *A Literatura e o Mal*, 6

<sup>3</sup> Rayuela, 614

simultaneamente assumem dois papéis. As suas personagens são ao mesmo tempo actores e espectadores e nenhum texto assume tão bem esta simultaneidade e ambivalência como *62/ Modelo para Armar*.

Nas suas obras narrativas, Cortázar exige do leitor uma atenção máxima e incita-o à actividade aquando do acto de leitura e estabelece com ele um jogo de cumplicidade, condenando mesmo o leitor passivo, que este designou erroneamente por “lector hembra”<sup>4</sup> e que depois renomeou apenas “lector pasivo”. E se toda a renovação da novela contemporânea seguiu unida nessa busca pelo leitor activo e cúmplice que saiba juntar os fragmentos e ir criando o labirinto da própria narrativa, uma vez que ao escritor contemporâneo não deverá interessar-lhe a obra perfeita e acabada, então os dois estarão unidos na perda ou na salvação da literatura “Para qué sirve un escritor si no para destruir la literatura? Y nosotros, que no queremos ser lectores-hembra, para qué servimos si no para ayudar en lo posible a esa destrucción?”<sup>5</sup>. E pela destruição da literatura fazer nova literatura, de forma a romper os moldes habituais e abrir o romance. Na narrativa de Cortázar nenhum final é dado gratuitamente ao leitor, este não oferece como Ariana a Teseu o fio condutor para a saída do labirinto. O que oferece é a possibilidade de o próprio leitor construir o seu labirinto dentro do romance. E *Rayuela* é o exemplo maior desse caminho a percorrer pelo leitor no interior de uma obra. Não só oferece um final em aberto, como permite que o leitor o leia efectivamente de duas formas diferentes, tendo em conta a forma como quiser seguir os capítulos. Pensadas multidimensionalmente, as narrativas de Cortázar rompem com a linearidade.

O amor em Cortázar liga-se indelevelmente à busca existencial, não fica em si mesmo, é chave e convite ao salto. E tal como a linguagem e a realidade deveriam ser reinventadas, também o amor o deve ser: “reinventar el amor como la sola manera de entrar alguna vez en su kibbutz”<sup>6</sup>. Entrar nesse kibbutz do desejo é deixar-se livre para o amor, entrar nele sem medo como num abismo. E é em Cortázar que a mulher aparece como a possuidora da luz e da chave, como a possibilidade máxima de ascensão e de transcendência. E se, como Johnny Carter, as personagens masculinas sempre buscaram, esperando que essa “puerta se abriera al fin”<sup>7</sup>, o que neles falha é esse impulso ousado de se atirarem destemidamente no mistério obscuro que é a mulher e o erotismo na sua extensão total e totalizante.

---

<sup>4</sup> *Rayuela*, 614

<sup>5</sup> *Ibid*, 614

<sup>6</sup> *Ibid*, 362

<sup>7</sup> *Los Relatos, 3 Pasajes*, 293

## *Esse obscuro objecto do desejo. Erotismo e transgressão na obra de Julio Cortázar ou as mulheres do outro lado de lá*

### **1. Fundamentação teórica**

*"Hoy en día, nadie se da cuenta de que el erotismo es un universo demente, cuya profundidad, mucho más allá de sus formas etéreas, es infernal."*<sup>8</sup>

Georges Bataille

Muito se tem escrito sobre a obra de Cortázar. Sobre as suas experiências com a linguagem, os jogos do texto e no texto e com o seu leitor, a sua poética da destruição baseada na fragmentação, na improvisação e no movimento dual de estranhamento e de identificação com o outro, as suas ideias progressivamente mais revolucionárias e estreitamente ligadas à vida política latino-americana, a busca mítica das suas personagens e a sua arte poética.

Nesta dissertação proponho-me analisar e discutir a figura da mulher na obra deste escritor argentino, pretendendo com essa análise sondar o modo como se relacionam os dois sexos no universo cortazariano, dado que, apesar da importância e da ampla bibliografia publicada sobre este autor, existem ainda poucos trabalhos de peso cuja temática principal esteja centrada na descrição e na elucidação da figura feminina na sua obra e na ligação intensa dessa mesma figura com a transcendência e a transgressão erótica e mística das personagens, nomeadamente das masculinas, assumindo a mulher um papel dinamizador nessa busca.

Já muito estudado, o herói cortazariano é uma figura complexa de existência individual, quase sempre insatisfeito, procurando sempre algo que o una com o universo. As personagens masculinas são, portanto, perseguidores como o enuncia o talvez mais famoso conto de Cortázar ("El Perseguidor"), "buscadores sem bússola" como Horacio, protagonista de *Rayuela*. À mulher, todavia, parece faltar-lhe essa complexidade existencial característica dos protagonistas masculinos. A mulher em Cortázar simboliza, sobretudo, ideias e a sua importância reflecte-se na forma como esta se relaciona com as personagens masculinas. À semelhança de Eva, a figura feminina cortazariana nasceu do homem que a precedeu, mas como Eva muda-lhe o destino predeterminado.

---

<sup>8</sup> *Las Lagrimas de Eros*, 87

Pretendo mostrar a influência do fantástico de cariz europeu e norte-americano na figura da mulher de Cortázar que se apresenta muitas vezes envolvida sob o manto de uma alucinação erótica, sendo as suas protagonistas manifestações alucinadas do imaginário masculino (um exemplo disso é “Circe”), aproximando-as às mulheres intangíveis e enigmáticas de Poe. Para este estudo apoiar-me-ei nas palavras de Ana Hernández del Castillo no seu estudo *Keats, Poe and the shaping of Cortázar mythopoesis*.

É importante analisar dois tipos de personagens femininas marcadamente cortazarianas. Por um lado, a mulher enquanto mediadora do homem e do mundo, conotada positivamente com a natureza e que facilita o acesso do homem à união com o universo ou com a prática revolucionária. Mulheres que têm nomeadamente a sua projecção máxima numa Maga de *Rayuela* ou numa Ludmilla de *Libro de Manuel*. Uma personagem como a Maga está conotada com a água em movimento, assemelha-se a uma deusa da fertilidade clássica, com a possibilidade de transcendência interna que ao homem está vedada pela sua profunda questionação e natural fragmentação. A mulher torna-se, então, o veículo que permitirá (ou não) a passagem a esse mundo “de allá” mencionado na *Rayuela*. A união verdadeira do homem com uma personagem deste tipo permite essa ligação maior com o cosmos e outorga à mulher o corpo que por vezes lhe falta: corpos-cosmos.

Será ainda pertinente analisar um outro tipo de mulher bastante frequente na sua obra, sobretudo, nos seus contos. A mulher que representa a ordem preestabelecida, a namorada ou a esposa que encarna a ordem patriarcal repressora, a reprimida e simultaneamente a repressora, que vai aniquilando o homem e cada vez mais o afasta dessa união essencial com o universo, obrigando-o a uma vida convencional.

Embora à primeira vista a mulher em Cortázar possa parecer um ser sem substância que atinge a corporização só através da sua relação com o homem, o que pretendo tratar na minha dissertação é a importância máxima da figura feminina, cuja autonomia e modo de ser é mais firme em comparação com o homem. As personagens femininas sabem já quem são e como são (e isto não significa que sejam personagens planas ou primárias) e é o contacto com elas que modifica as personagens masculinas e não o contrário. É também essa união de corpo e de espírito entre homens e mulheres, essa “cerimonia ontologizante” de que fala no seu *Cuaderno de bitácora* de transgressão e de erotismo à maneira de Bataille e de Klossowski que importa analisar. Se as

mulheres em Cortázar são ideias, importa compreender a partir de que momento as mesmas ganham corpo.

Para Cortázar e para os escritores e pensadores latino-americanos da sua geração, o surrealismo, os seus textos e os seus teóricos estavam muito presentes, nomeadamente após a internacionalização do movimento nos anos 30 que os conduziu à América Latina e ao intercâmbio entre vários artistas europeus, sobretudo franceses, e artistas americanos. Em Cortázar e outros escritores argentinos como Alejandra Pizarnik, Bioy Casares, Olga Orozco ou Ernesto Sabato essa influência está bem patente nas suas obras. Breton, as teorias psicanalíticas de Sigmund Freud, o papel do inconsciente na criação artística e na própria vida das pessoas influenciou gerações e outros surrealistas como Antonin Artaud, René Char, Bellmer, e mesmo autores que depois se distanciaram do movimento surrealista como Klossowski e Bataille imprimiram indelevelmente no trabalho das novas gerações as interrogações que levariam à concretização de obras como *62 Modelo para Armar* ou *La Invención de Morel*.

Os surrealistas e os que depois se separaram do movimento, que foram mais longe do que os românticos no domínio do sonho, ultrapassaram estes últimos também na expressão do erotismo, tendo mesmo tratado o assunto com grande erudição (Guillaume Apollinaire ou Pierre Klossowski) e através da técnica do erótico-velado, já que desde o seu surgimento, o surrealismo se caracterizou por uma oposição ao obsceno e ao licencioso. A técnica do erótico-velado, componente da beleza convulsiva, “A beleza será CONVULSIVA ou não será nada”<sup>9</sup>, serve melhor o amor-poesia, já que é ao mesmo tempo erótico-revelado, mais subtil, onde o sugerido e o oculto actuam como excitantes.

Tratar do erotismo e da transgressão em qualquer autor e tratá-lo em Cortázar implica que nos tenhamos que deter em Georges Bataille e nas suas obras *L’Erotisme*, *Les Larmes d’Eros* e mesmo em *La Littérature et le Mal* e no conjunto literário das suas obras que contêm o cerne do seu pensamento ensaístico. Se André Breton foi o teórico do “amor louco”, Bataille foi o teórico do erotismo louco. Essa sua experiência que o próprio denomina de “interior” terá a sua expressão maior no seu ensaio *L’Erotisme* de 1957, tendo este sido, como menciona Sarane Alexandrian na sua *História da Literatura Erótica*, o primeiro filósofo a consagrar um livro ao erotismo, “palavra banida até então dos estudos filosóficos ou tomada em sentido pejorativo”<sup>10</sup>. Se muitos

---

<sup>9</sup> Breton, André, *Nadja*, 138

<sup>10</sup> *História da Literatura Erótica*, 467



se tinham debruçado sobre o amor e a sexualidade, Bataille tratou de apresentar o erotismo como “o valor completo onde o amor e a sexualidade se confrontam para se oporem ou combinarem”<sup>11</sup>.

Para Bataille o erotismo constitui o “problema dos problemas” e trata-se de “um assunto tabu”<sup>12</sup>, já que este é definido pelo segredo e não pode ser público. Toda a interpretação de Bataille sobre o erotismo e a sexualidade assenta numa dialéctica do interdito e da transgressão, sendo que “A essência do erotismo resulta da associação inextricável do prazer sexual com o interdito” e “o que é notável na proibição sexual é que esta só se revela plenamente na transgressão”<sup>13</sup>. “Nunca, humanamente, a proibição surge sem a revelação do prazer e nunca o prazer surge sem o sentimento da proibição”<sup>14</sup>, mas isto não significa que tudo é permitido, pelo contrário, as interdições sexuais são legítimas e até necessárias, já que a possibilidade humana depende dessas interdições, pois para assumir o desejo erótico enquanto transcendência, o homem necessita da proibição, de modo a afastá-lo da bestialidade pura. Esta ética do interdito e da transgressão é a génese do seu pensamento e o que o classifica também como original. Este interdito que pretende restringir e conter o animal no homem é não só algo imposto pelo exterior, mas também algo subjectivo. “A experiência interior do erotismo exige daquele que a faz uma sensibilidade à angústia que fundamenta a proibição, tão grande quanto o desejo que teve de a infringir”<sup>15</sup>. Esta angústia presente no erotismo está também presente na morte, pois “o que os homens desejam é a grande angústia, a angústia até à morte, para encontrar no fim, para além da morte e da ruína, o ultrapassar da angústia”<sup>16</sup>. Ao estudar o interdito de matar e o interdito da obscenidade, Bataille encontra ligações entre ambas experiências, já que ambas abalam a ordem do vivido e para o comprovar compara o sacrifício religioso com o acto sexual, reforçando, para tal, o carácter sagrado da sexualidade e a especificidade sexual da vida mística, de modo a combater o “medo sexual” e a noção de pecado cristão que permanece. “O sacrificador sangrento desagrega o homem ou o animal imolado tanto quanto o amante desagrega a mulher amada. Nas mãos daquele que a acomete, a mulher é desapossada do seu ser”<sup>17</sup>. Erzsébet Báthory, mais conhecida por a condessa sanguinária,<sup>18</sup>

---

<sup>11</sup> *História da Literatura Erótica*, 467

<sup>12</sup> *O Erotismo*, 223

<sup>13</sup> *Ibid*, 94

<sup>14</sup> *Ibid*, 94

<sup>15</sup> *Ibid*, 32

<sup>16</sup> *Ibid*, 76

<sup>17</sup> *Ibid*, 78

personagem real espelho de Hélène, personagem de *62 Modelo para Armar* de Cortázar, subverte esta norma e ela mesma, sacrificadora, desmembra e recolhe o sangue das jovens virgens da sua aldeia com que depois se banhará. Rituais eróticos que remetem para os rituais canibalescos e para os sacrifícios antigos de morte enquanto aprovação da vida. Em Cortázar a mulher desapossada do seu ser pelo homem amado parece, à primeira vista, um dos temas mais facilmente abordáveis, já que na maioria dos estudos é o homem o núcleo e o anucleador do romance e da mulher. No entanto, depois de alguma análise, será possível demonstrar que a mulher em Cortázar não se encontra desapossada de si mesma, pelo contrário, e pegando nas palavras de Slavoj Žižek “a mulher e não o homem é o sujeito por excelência”<sup>19</sup>, já que esta não se encontra inteiramente submetida ao nexos da causalidade e possui em si a negatividade absoluta de que falava Hegel, a noite do mundo, o refúgio do sujeito em si próprio. É ela que dinamiza a busca do homem e que actua como mediadora entre o homem e o universo. Nela se encontram em imanência todas as possibilidades ontológicas que possibilitarão ao homem a transcendência. Transcendência, essa, realçada e reforçada através de e pelo erotismo ou pelo acto erótico. Ela está, por isso, destacada em vários dos seus trabalhos, como estando do lado de lá. O ponto para o qual o homem não consegue atravessar por mais pontes ou janelas que cruze. E aí reside grande parte do simbolismo da mulher. Apesar da presença quase obsessiva do salto, da porta, da janela, da ponte, essa passagem que liga dois mundos está presente, sobretudo, no corpo da mulher e é através do acto erótico que o protagonista estará mais perto de fazer essa passagem, tantas vezes frustrada. O tema do salto e o acesso a esse outro mundo estava já presente nos surrealistas que viam no “amor louco” uma das possibilidades de se reencantarem com o mundo e de acederem a essa dimensão nova, transformada e transformadora. Não é por isso de estranhar que uma personagem como a Maga possua reminiscências da Nadja de Breton. Este assunto será, todavia, abordado com mais clareza e profundidade aquando da análise da obra de Cortázar propriamente dita.

Se em Bataille o erotismo “é a aprovação da vida até na própria morte”<sup>20</sup> e o que define a paixão “é um halo de morte”<sup>21</sup>, então, o par amoroso, o par erótico está ligado por essa supressão de limites, por esse abismo que ao mesmo tempo o une e separa e o coloca em posição, posição da qual como um jogo, nitidamente notório em Cortázar,

---

<sup>18</sup> Penrose, Valentine, *Erzsébet Báthory, a condessa sanguinária*

<sup>19</sup> Žižek, Slavoj, *As Metástases do Gozo: seis ensaios sobre a mulher e a causalidade*, 59

<sup>20</sup> *O Erotismo*, 11

<sup>21</sup> *Ibid*, 19

saem preparados para a relação que jogam: “o amor não é desejo de perder, mas de viver no medo dessa perda possível, mantendo o ser amado aquele que o amar na beira do abismo”<sup>22</sup>. Essa relação que se joga é também uma relação de poder, onde o ser amante está sempre susceptível ao poder e ao desejo do ser amado. Susceptibilidade essa que ele próprio encena e manipula, um pouco à maneira do que dizia Bernard Shaw sobre a família: “A family is a tyranny ruled over by it's weakest member”. Um pouco como no par masoquista ou então no amor cortês explorado por Zizek no capítulo “O Amor Cortês, ou a mulher como coisa”. “Só com a emergência do masoquismo, do par masoquista, em finais do século XIX, podemos entender hoje a economia libidinal do amor cortês”<sup>23</sup>. Slavoj Zizek pega nas palavras de Gilles Deleuze em *Présentation de Sacher-Masoch: Le froid et le cruel* e explica que o masoquismo é cortado à medida da vítima: “é a vítima (o servidor na relação masoquista) quem inicia o contrato com o amo (a mulher), consentindo-lhe que o humilhe de qualquer maneira que tenha por adequada. [...] É o servidor, pois, quem escreve o guião, ou seja, quem realmente segura as rédeas e dita a actividade da mulher: é ele que encena a sua própria servidão”<sup>24</sup>. E aqui apercebemo-nos que tudo na sexualidade é também discurso, como afirma Foucault e que vivemos “numa sociedade de sexo, ou, antes com sexualidade”<sup>25</sup> e que “o poder fala da sexualidade e à sexualidade”<sup>26</sup>. Ao contrário do que teorizava Freud, segundo o qual “masochism is an extension of sadism”<sup>27</sup>, conclui-se desta forma, que o masoquismo não pode ser concebido como uma simples inversão do sadismo, já que o sádico e a sua vítima nunca constituem um par masoquista complementar. “le sadisme et le masochisme ne sont pas respectivement composés de pulsions partielles, mais de figures completes”<sup>28</sup> e “Chaque personne d’une perversion n’a besoin que de l’élément de la même perversion, et non pas d’une personne de l’autre perversion”<sup>29</sup>. Mas este jogo, esta ficção de procura, onde a volúpia se relaciona directamente com a violência, quer a nível sexual, quer através da morte, ou seja, o erotismo dos corpos “é um dos aspectos da vida interior do homem [...] porque o erotismo busca incessantemente fora dele um objecto de desejo. Esse objecto, contudo, corresponde à interioridade do

---

<sup>22</sup> *O Erotismo*, 213

<sup>23</sup> Zizek, 17

<sup>24</sup> *Ibid*, 20

<sup>25</sup> Foucault, Michel, *História da Sexualidade – I A vontade de saber*, 149

<sup>26</sup> *Ibid*, 149

<sup>27</sup> Freud, Sigmund, *Deviant Love*, 38

<sup>28</sup> Deleuze, Gilles, *Présentation de Sacher-Masoch*, 60

<sup>29</sup> *Ibid*, 38

desejo”<sup>30</sup> e é “na consciência do homem, o que o leva a pôr o seu ser em questão”<sup>31</sup>. Tal como as mulheres amadas ou desejadas na ficção cortazariana correspondem ao desejo interior dos protagonistas de transcendência e são elas que levantam esse questionamento do ser no homem: fazer a revolução ou permanecer distante e absorto no caso de Andrés no *Libro de Manuel*, passar para o outro lado, buscar esse “kibbutz” de desejo, no caso de Horacio em *Rayuela*. No entanto, apesar do sentido último do erotismo ser a fusão, como evidencia Bataille, há um inevitável beco sem saída que define a posição do amado: “o outro vê alguma coisa em mim e quer qualquer coisa de mim, mas não posso dar-lhe o que não possuo”, ou, como afirma Lacan, “não há relação entre o que o amado possui e o que falta ao amante”<sup>32</sup>, já que existe um desacordo entre o que o amante vê do amado e o que o amado sabe de si. Como Lacan evidencia em “O amor cortês como anamorfose”, “o Objecto só pode ser percebido quando de lado, sob uma forma parcial, distorcida, como a sua própria sombra”<sup>33</sup>. Esta figura aparentemente disforme, que por reflexo produz uma imagem regular do objecto que representa, impede o “regard” e faz do amante o “aveugle” por definição. Num dos seus ensaios, Lacan cita Aragon, *Le Fou d’Elsa*: “Je suis ce malheureux comparable aux miroirs/ Qui peuvent réfléchir mais ne peuvent pas voir/ Comme eux mon oeil est vide et comme eux habite/ De l’absence de toi qui fait sa cécité”<sup>34</sup>. E aqui reside a inevitável insatisfação e a inexplicável impossibilidade de realização de um simples desejo, ver o Outro totalmente, sem máscara, sem sombra e tocá-lo nessa fusão total, suprimindo os limites. Se para Lacan o Outro é uma impossibilidade, para Bataille o desejo, a transgressão dos limites leva a essa união corporal e mística onde a violência se joga com a ternura, “a forma durável do amor”<sup>35</sup>, introduzindo, no entanto, essa angústia, esse soçobramento, “o antegosto da morte que encontramos na procura dos corpos”<sup>36</sup> e “à escala da perdição ilimitada, reencontramos o triunfo do ser [...] mas o ser aberto – à morte, ao suplício, à alegria – o ser ilimitadamente aberto, o ser aberto e moribundo”<sup>37</sup>. O ser tocado pelo Outro, pelo erotismo.

---

<sup>30</sup> *O Erotismo*, 25

<sup>31</sup> *Ibid*, 25

<sup>32</sup> Zizek, 35

<sup>33</sup> *Ibid*, 24

<sup>34</sup> Lacan, Jacques, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, 92

<sup>35</sup> *O Erotismo*, 213

<sup>36</sup> *Ibid*, 213

<sup>37</sup> *Ibid*, 239

Se para Bataille o grande tabu é o erotismo, para Freud o tabu maior é a mulher, afirmando que “woman as a whole is taboo”<sup>38</sup>. Quer seja o sexo, o seu corpo, a maternidade ou o próprio sangue menstrual que de alguma forma a macula. Este, todavia, revela que se um tabu é imposto, este é imposto porque se pressente um perigo, daí que se conclua que há um medo generalizado por parte do homem sobre a mulher. Segundo Zizek, que toma por base a dialéctica hegeliana, este enigma da mulher reside, todavia, no facto de nada haver a esconder. “Este Nada sob a máscara é a negatividade absoluta que faz com que a mulher seja o sujeito por excelência, e não um objecto limitado, o oposto da força da subjectividade”<sup>39</sup>. E daí, talvez, surja o medo por ela inspirado, o terror masculino perante a mulher, perante a incoerência da mulher. A “incoerência da superfície” é, contudo, para Lacan, o que este chama de “Sujeito”. No livro que já referi de Ana Hernández del Castillo, Cortázar é apresentado como descendente deste receio ancestral, teorizado por Freud. Se não posso pegar nas suas palavras para descrever o próprio Cortázar como ela o faz, aliás, assunto pouco pertinente, posso fazê-lo em relação às suas personagens masculinas que, de facto, apresentam um medo quase irracional da proximidade, dessa fusão total entre corpos, mas, sobretudo, entre corações. As mulheres em Cortázar descendem dos surrealistas, na medida em que são elemento de perturbação e são aquelas que arrancam o homem do sono da imanência. O grande problema, todavia, teorizado por Simone de Beauvoir em *Le Deuxième Sexe* sobre a mulher em Breton, é que a mulher é poesia, tal como o foi para Nerval, mas nunca é percepcionada enquanto sujeito. “Vérité, Beauté, Poésie, elle est Tout: une fois de plus tout sous la figure de l’Autre, Tout excepté soi-même”<sup>40</sup>. E é para o homem, é para ele toda a salvação possível. E na tradição de Nerval, esta tem a consciência de uma recordação ou de um fantasma, porque o sonho, mais verdadeiro do que o real, não coincide exactamente com este último. Então, tal como na abstracção do amor cortês, a Dama, a mulher é desprovida de substância real e funciona como um espelho sobre o qual o sujeito projecta o seu ideal narcísico. “A Dama surge não como é, mas como o sonho dele a preenche. Representa a projecção narcísica do homem que acarreta a mortificação da mulher de carne e osso”<sup>41</sup>. Esta tradição da mulher enquanto projecção masculina planta-se, então, em Cortázar. Juan, protagonista de 62, por exemplo, diz sobre Hélène: “preferi no saber”. Prefere não conhecer a sua verdadeira

---

<sup>38</sup> Freud, 61

<sup>39</sup> Zizek, 87

<sup>40</sup> Beauvoir, Simone, *Le Deuxième Sexe – I : Les faits et les mythes*, 364

<sup>41</sup> Zizek, 19

natureza, prefere continuar a mantê-la naquela projecção deífica, associando-a mesmo ao ser vampírico, à condessa sanguinária húngara, Bathory. Grande parte das mulheres cortazarianas aparece descrita apenas pelo ponto de vista masculino, o olhar que as cria, o “regard aveugle” de que falava Aragon mencionado por Lacan. Lacan, e como se subentende numa primeira análise da sua obra, o próprio Cortázar, oferecem à mulher essa anamorfose, essa visão distorcida e parcial. Como refere Zizek “Lacan só fala da mulher nos termos em que esta aparece ou é reflectida pelo discurso masculino, da sua refacção distorcida por um médium que lhe é estranho, e nunca da mulher tal como esta é em si própria: para Lacan, do mesmo modo que, antes dele, para Freud, a sexualidade feminina é um continente negro”<sup>42</sup>, esse tabu intransponível que a remete para um ser estranho, às vezes, quase monstruoso, desconhecido, no caso de Freud ou, então, para uma espécie de naturalismo esotérico similar àquele dos gnósticos, no caso dos surrealistas, nomeadamente Breton. Apoiando-me nas palavras de Simone de Beauvoir, o que a estes teóricos falta é a visão da mulher reencontrada a si mesma e em si mesma, para que ela aprenda a reconhecer-se através dos infernos a que a votou a ideia que o homem em geral tem dela. Esta só será o oráculo que Breton reconhece como primordial se for mais do que uma simples ideia ou imagem. É importante, por isso, deixar de lado a visão parcial da mulher, mediada pelo homem, porque, deste modo, a mulher concreta, o núcleo real do seu ser para além da fantasia permanece um abismo intransponível, já que numa relação sexual o homem não entra directamente em relação com uma mulher, uma vez que esta é sempre mediada por um terceiro termo e, desta forma, para Lacan, a relação sexual está condenada a falhar.

Ora, para não falhar, a relação sexual tem que estar investida do sentido maior de erotismo que lhe confere Bataille, mergulhando no mais etéreo encontro entre dois seres, mas estando preparado para a inevitável profundidade infernal que ele também acarreta. Os seres vistos inteiramente, ali onde se passa a transgressão dos limites, recordando que a essência do erotismo é a mancha, a proibição transgredida, colocando o erotismo acima do amor e da sexualidade, já que este é o valor completo onde ambos se confrontam. As personagens de Cortázar raramente conseguem fazer esse confronto, estando o leitor perante um erotismo parcial, onde os dois seres não se confrontam sobre o mesmo patamar, exercendo um sempre mais força sobre o outro. Alguns teóricos chegam mesmo a afirmar que o amor não existe na prosa cortazariana, só o sexo ou o

---

<sup>42</sup> Zizek, 37

erotismo como em *Cortázar: metafísica y erotismo* de Planells, mas um erotismo sem a relação equilibrada entre amor e sexualidade é sempre imperfeita e não permite em tão grande medida essa fusão máxima, essa sede de soçobramento, essa antevisão da morte, possível só num erotismo como o de Bataille, interior e transgressivo e jogado sob uma balança, perfeitamente equilibrado, apesar de sustido em terreno tão instável. Um erotismo dos corpos, mas também um erotismo dos corações.

E se é verdade que a posse do ser amado não significa a morte, também é verdade que a morte aparece sempre como signo significante envolvido na busca dele, parecendo “a quem ama que só o ser amado [...] pode, neste mundo, realizar o que os nossos limites proíbem, ou seja, a plena confusão entre dois seres, a continuidade entre dois seres descontínuos”<sup>43</sup>. Essa ânsia e angústia provêm do sentimento apercebido no ser amado dessa continuidade possível: esse reconhecimento de que o amor enquanto paixão atinge o núcleo real do Outro para além de todas as identificações simbólicas e/ou imaginárias. “A essência da paixão é a substituição da persistente descontinuidade por uma maravilhosa continuidade entre dois seres”<sup>44</sup>. Essa continuidade possível, essa possível transcendência que tanto desejam as personagens masculinas cortazarianas, mas que ao mesmo tempo tanto as assustam. A ponte que conduz ao outro lado, ao lado de lá, esse desconhecido presentificado na figura da mulher.

O erotismo tem, então, que ser despido de todas as roupagens morais e estabelecer-se enquanto fonte e terreno do possível. Daí que seja infrutífero falar de moralidade ou de perversões que o corrompem. Entre dois seres que se encontram, que se vêem e se reconhecem não há espaço para o pudor moral e moralista, muito pelo contrário, esse é exactamente um dos aspectos a transgredir. E as perversões de que fala, por exemplo, Freud, “are either anatomical transgressions of those areas of the body destined for sexual union or a lingering over the intermediate relations to the sexual object, which would normally be rapidly passed through on the way towards the final sexual goal”<sup>45</sup>. Esses amores desviantes são exactamente a fonte do erotismo, o cerne da transgressão. A noção de normalidade não se aplica ao acto erótico, pelo contrário, são estes desvios que o caracterizam, que o intensificam. Daquilo que Freud designa por neurose e anormalidade na construção do acto sexual (Freud não teoriza o erotismo, mas a sexualidade de teor científico e quase antropológico) podemos, no entanto, reter uma

---

<sup>43</sup> *O Erotismo*, 19

<sup>44</sup> *Ibid*, 18

<sup>45</sup> Freud, 29

noção que servirá como argumento para o caminho que seguiremos: “the omnipotence of love is nowhere more strongly apparent than in these deviations. Everywhere in sexuality, the highest and the lowest are most profoundly attached to one another”<sup>46</sup>. Uma dialéctica entre o mais elevado e o mais baixo, o sublime e o grotesco. Ambos têm lugar no erotismo, nas suas formas de chegar até ele. E sem escala de valores. Ambos são igualmente válidos, aceitáveis e até desejáveis. Daí não ser de estranhar que na busca ontológica e narrativa de Cortázar e das suas personagens encontremos exemplos de fetichismo, masoquismo, sadismo, homossexualidade, lesbianismo, bissexualismo, voyerismo, exibicionismo, necrofilia, canibalismo e vampirismo, violações, rituais sacrificiais e exemplos do mundo infernal da noite, do submundo, da prostituição, tudo isto actuando como meio para fazer a passagem, o salto. O etéreo e o infernal, como refere Bataille, dois caminhos entrecruzados para o mesmo abismo, o erotismo.

O erotismo nas suas mais variadas configurações contribui para a tematização do prazer, com o deslocamento do objecto da sedução, centrando-o no próprio fazer poético. Este fazer poético reflecte a criação que envolve a relação sexual, adquire contornos antropomórficos, transforma-se num “obscuro objecto do desejo”. Assim, o prazer pode vir a ser um desejo-apetite, num mundo invulnerável ao devir, onde o gozo das mulheres não está relacionado somente com Eros, mas principalmente com Tânatos, com essa pulsão irresistível de morte. São mulheres-simulacro que produzem enigmas e ocupam o espaço da prostituta generosa, com encontros sexuais episódicos, possibilitados pelos encontros amorosos. Giddens refere que “A sexualidade episódica dos homens parece claramente relacionada com uma tentativa inconsciente de reivindicar e dominar a mãe toda-poderosa. Esse tipo de aventura sexual extrema parece bastante ausente entre as mulheres. Mas sabemos que o desejo de dominar não está limitado à psicologia masculina, e não surpreende descobrir que algumas mulheres usem a promiscuidade como um meio de diminuir o compromisso pressuposto por um relacionamento primário”<sup>47</sup>. Podemos concordar ou não com esta afirmação de Giddens e até contestar o uso da palavra promiscuidade na designação que este tece sobre a vida sexual da mulher. A verdade é que em vários textos de Cortázar esse encontro com o sexo episódico, o amor que se vende nas ruas, como o encontro de Horacio com a “clochard” ou o périplo de Andrés e Francine pelas mais sórdidas ruas parisienses e

---

<sup>46</sup> Ibid, 42

<sup>47</sup> Giddens, Anthony, *A transformação da intimidade: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas*, 156



pelos bares de striptease e de prostituição é o culminar da sua descida aos infernos e a partir dos quais terão de iniciar a subida, o caminho de volta. Mas nenhuma descida aos infernos nos deixa sem mácula e ao regressar ou tentar regressar nunca mais se é o mesmo, há sempre algo que se perde e que nunca se restaura. Só a recuperação de Eurídice poderia trazer uma espécie de salvação, uma sombra de redenção. Mas nesta altura é já demasiado tarde para recuperar, já se viu demasiado e a perda é inevitável. Horacio já deixou perder a Maga e Andrés perdeu Ludmilla. A “clochard” e Francine são apenas pálidos reflexos da Mulher total que ambos tiveram e deixaram perder. E procuram-na sabendo-a já perdida, pelas ruas, em Paris, Viena “Procuro-te”<sup>48</sup>. “Encontraria a la Maga?”<sup>49</sup>, Horacio sabe que não. E Juan sabe que Hélène não se encontra em Viena, Andrés sabe que Francine não é Ludmilla. E aqui o sexo não é amor, nem se incorpora como erotismo. É antes uma tentativa de busca, mas que está envolvida sob o manto da perda. Já não é aquela busca inicial, pois já se sabe que a transcendência está perdida. E continua-se vivendo, buscando quase mecanicamente, fazendo sexo, procurando o amor e essa ponte para o outro lado.

Às personagens cortazarianas falta-lhes essa incorporação do erotismo de Bataille, falta-lhes largar o medo que os paralisa, que os impede de reconhecer a verdadeira mulher e a verdade da mulher enquanto o Outro descontínuo que lhes dará a tão desejada continuidade e transcendência. E talvez como refere Breton, entender que “Tudo quanto o homem pretende saber se encontra escrito nesse ecrã em letras fosforescentes, em letras de desejo [...] adorar o desejo, único impulsionador do mundo, o desejo, único rigor que o homem se deve impor”<sup>50</sup>. Mas este desejo é aquele que é criador, genuíno e interior, capaz de ver o Outro, neste caso, a mulher enquanto sujeito, enquanto possibilidade metafísica verdadeira e não o desejo que em vários textos de Cortázar conduz à destruição, uma vez que é sempre um desejo arbitrário e castrador da própria identidade feminina.

Mas se os surrealistas recusaram investigar as negociações morais mais radicais entre o sexo e o poder, em grande parte pela dimensão do amor-poesia envolvido no encontro da mulher única, portadora da transcendência através do seu corpo e da sua alma, Cortázar envolveu na sua prosa essa busca, essa vontade de transcender tomando

---

<sup>48</sup> Breton, *O Amor Louco*, 116

<sup>49</sup> Cortázar, *Rayuela*, 119

<sup>50</sup> *O Amor Louco*, 114-116

muito a sério o papel da violência e da transgressão no erotismo, tema associado a Bataille e pelas leituras que o mesmo fez de Sade.

Alejandra Pizarnik, contemporânea e amiga de Cortázar, ao analisar *Nadja* compreende esse poder transcendente da mulher para os surrealistas, sobretudo para Breton, mas considera também que este não se encontra à altura do desafio que uma mulher como Nadja representa e considera que este não é sádico o suficiente, preferindo o poder narrativo de Bataille, verdadeiramente transgressivo e transgressor. E usa como argumento o sonho que Breton descreveu em *Nadja* sobre uma mulher nua na floresta que ele deveria ter seguido, tendo acabado por não o fazer. Para Pizarnik este é um sinal da sua tentativa de transgressão, que todavia, nunca chega, de facto, a cumprir. Ao escrever depois o relato/ ensaio da Condessa Sangrenta que Cortázar retomará em 62, Pizarnik tenta encontrar e elevar um equivalente feminino ao estilo de Sade e de Bataille, já que para ela a Condessa Bathóry deve ser vista como um exemplo da teoria surrealista da beleza convulsiva, o poder da experiência limite para redefinir o que é a beleza, e, por isso, deve ser vista não só pelo exterior mas também interiormente, ao contrário do que outra surrealista fez antes, Penrose, que descreveu, sobretudo, o cenário em que decorreu toda aquela violência. É importante salientar que para esta geração a primeira referência à condessa húngara foi feita por Bataille em *Les Larmes d'Eros*. “Like Sade in his writings [...] the countess Bathory reached beyond all limits the uttermost pit of unfettered passions. She is yet another proof that the absolute freedom of the human creature is horrible”<sup>51</sup>, assim termina Pizarnik o seu ensaio sobre a Condessa Sangrenta, mas no parágrafo anterior a este refere ainda que “everything reflects an unacceptable beauty”<sup>52</sup>. E perante esta beleza inaceitável sentimos uma espécie de fascinação, um atordoamento que se receia, mas que é inevitável. Um horror semelhante ao do narrador de *The Heart of Darkness* perante o horror fascinante que é Kurtz. Um terror semelhante ao que sentem os protagonistas de Cortázar perante as mulheres. Receio e desejo, espanto e terror.

Esta referência a Pizarnik é importante para salientar que na geração argentina da Rive Gauche existia uma latente aproximação ao surrealismo, ao de Breton, mas, sobretudo, ao já não surrealista, o transgressivo Bataille e que as ideias de morte e de violência se coordenavam directamente com o erotismo, mas um erotismo de matriz sádica. O próprio Cortázar na entrevista que desenvolveu com Evelyn Picón Garfield

---

<sup>51</sup> O'Connor, Patrick, *Latin American fiction and the narratives of the perverse*, 135

<sup>52</sup> Ibid, 135

em 1973 exprime que “my personal eroticism is by no means inoffensive. It evidently contains elements of aggression [...] they respond to deep drives in my own person”<sup>53</sup>. Estes elementos de agressão são perceptíveis ao longo dos seus relatos, utilizando para isso uma linguagem fria e quase clínica, tal como está estabelecida na tradição sádica e onde os sujeitos perdem a sua subjectividade através de um êxtase sexual que ao mesmo tempo aproxima e desafia a morte. Aquando da análise dos textos de Cortázar desenvolverei este tema da linguagem, sobretudo em *62 Modelo para Armar*, obra em que a mulher total, Hélène, é a presentificação da Condessa Bathóry e onde o masoquismo enquanto erótica e poética se encontra mais desenvolvido, uma vez que a grande temática desta obra é o amor não correspondido infeliz, onde os amantes se deixam constantemente conduzir para uma posição em que o ser amado os desdenha. Se Breton falava dos felizes encontros que podiam acontecer enquanto se passeava pela cidade, Cortázar parece dar primazia aos desencontros dentro da mesma cidade. E mesmo quando existem esses encontros, estes acabam por falhar, uma vez que são tantas vezes meros encontros de corpos e não encontros de corações ou de almas.

A certas pessoas e personagens parece que tudo lhes é permitido e, como já referi anteriormente, para entrar no centro do erotismo há que deixar de parte certos estereótipos e tabus morais que subliminarmente passam de geração em geração. Tendo escrito no seu primeiro manifesto que “Sade é surrealista no seu sadismo”, na sua colecção “Investigações Surrealistas” os surrealistas vão mais longe e associam a figura de Sade ao “poète maudit” a quem “everything is permitted to a man like the Marquis de Sade, for whom freedom of morals was a matter of life and death”<sup>54</sup>. Esta perversidade polimórfica onde em busca do prazer tudo é possível reveste-se, depois, em Bataille, numa fusão de seres que tem por base ritos primitivos, mas também laivos do divino. A sexualidade mais feroz tem também possibilidades infinitas de transcendência e de superação de limites, referindo, por isso, a sua semelhança com o sacrifício religioso, mas também com a santidade e as revelações místicas. No mais fundo, no mais infernal entreve-se a luz, a fusão máxima possível entre dois seres “el coágulo fulminante (...Hélène, por supuesto)”<sup>55</sup>, “todo lo que él vaya a decir sea siempre Hélène”<sup>56</sup> em que a simbiose parece ser o final do caminho. Para esta fusão, para este limite total do erotismo que em Cortázar aparece sempre entrevisto, mas

---

<sup>53</sup> Ibid, 138

<sup>54</sup> O'Connor, 130

<sup>55</sup> Cortázar, *62 Modelo para Armar*, 14

<sup>56</sup> Ibid, 17

raramente atingido, as personagens perdem-se em divagações filosófico-intelectuais ou em alucinações que retiram à mulher o seu carácter individual, sendo, por isso, a mulher real inatingível. É retirado, desta forma, aos protagonistas de Cortázar esse encontro total entre dois seres que é “a aprovação da vida [...] tanto no erotismo dos corações como o dos corpos, é um desafio, por indiferença à morte. A vida é um acesso ao ser: se a vida é mortal, a continuidade do ser não o é”<sup>57</sup>. Esse contacto ao mesmo tempo divino e infernal que perturba e angustia, que receamos, mas que devemos perseguir sempre, permite chegar a essa “ininteligível e desconhecida continuidade que é segredo do erotismo e de que só o erotismo teve o segredo”<sup>58</sup>.

Cortázar utiliza na construção das suas personagens elementos que retirou das teorias psicanalíticas freudianas, das suas leituras dos surrealistas e da narrativa e poesia europeia dos séculos XVIII e XIX incorporando tudo num universo descontínuo de tempo, espaço e do “eu” sentimentalmente confundido. Paladino do desejo e da transgressão, Cortázar funde as buscas metafísicas das suas personagens masculinas com o (des)encontro com a figura feminina totalizadora. O desejo de transcendência está latente em cada um deles, assim como a dimensão transgressora dos desejos e dos limites impostos pela sociedade burguesa. Existe, todavia, algo que impede que esse amor e essa sexualidade se unam num erotismo pleno e total que permita essa passagem ansiada para o mundo “de allá”, que permita cumprir a busca há tanto começada.

O que pretendo na minha pesquisa é procurar e questionar as razões que levam ao falhanço desses encontros entre homens e mulheres nas narrativas de Cortázar. Discutir como se constrói o erotismo nas suas personagens e até que ponto este é quase sempre um erotismo parcial que conduz ao falhanço. Ao longo desta fundamentação teórica e apoiando-me nas pesquisas de vários teóricos, mas, sobretudo, na teoria do erotismo total e transgressor de Bataille, lancei já as bases para poder analisar o percurso erótico-transcendente das personagens masculinas em Cortázar, assim como realçar a figura da mulher como dinamizadora da busca e da acção e como a potencializadora da transcendência nessas mesmas personagens. A mulher enquanto objecto de desejo, tantas vezes obscuro porque mal interpretado, rodeado de sombras e receado, a mulher enquanto promotora dessa cerimónia ontologizante de transgressão e de erotismo que permitirá ou não a tão ansiada libertação individual, uma vez que esta libertação só será possível nos homens quando acontecer também nas mulheres.

---

<sup>57</sup> *O Erotismo*, 21

<sup>58</sup> *O Erotismo*, 21

## 2. Vampirismo e feitiçaria ou o mito da mulher-deusa ctoniana e uraniana em Cortázar

“A magia liga-se quase sempre à sexualidade”

Dr. Pierre Mabilie<sup>59</sup>

“Pensar en el basilisco era pensar simultáneamente en Hélène y en la condesa, pero la condesa era también pensar en Frau Marta, en un grito, porque las criaditas de la condesa debían gritar en los sótanos de la Blutgasse, y a la condesa tenía que gustarle que gritaran, si no hubiesen gritado a la sangre le habría faltado ese perfume de heliotropo y marisma”

Julio Cortázar<sup>60</sup>

### 2.1 Vampirezas, súcubos e ménades

Ana Hernández del Castillo aborda já um pouco esta temática do vampirismo na obra de Cortázar num ensaio intitulado “Camaleonismo y Vampirismo: la poética de Julio Cortázar”<sup>61</sup>. Aí e apoiando-se nas influências de Poe e de Keats sobre Cortázar e a sua poética, a ensaísta diferencia o camaleonismo, o não possuir uma identidade fixa, própria, que lhe permite a possibilidade de participar da essência do objecto do seu interesse, relacionado com Keats, do vampirismo, da possessão espiritual do objecto amado que se liga a Poe e aos seus heróis. Nesse ensaio, Ana Hernández del Castillo foca-se, exclusivamente, nas personagens masculinas enquanto seres vampíricos.

O que pretendo agora debater é a identidade misteriosa das personagens femininas dentro da poética cortazariana, tantas vezes ligadas ao sobrenatural, ao ser vampírico e à feiticeira.

Michelet no seu livro *La Sorcière*<sup>62</sup> descreve a feiticeira como uma mulher plena, em comunhão com os homens e com a natureza. “A Natureza fê-las feiticeiras [...] É o espírito próprio da Mulher e o seu temperamento”<sup>63</sup>. Mulher de raiz ctoniana, profunda, que encerra em si a essência do universo: “no início a

---

<sup>59</sup> *La Construction de l' Homme* in Alexandrian, *A Magia Sexual*

<sup>60</sup> 62/ *Modelo para Armar*, 15

<sup>61</sup> Lastra, Pedro ed., *Julio Cortázar*, 79-96

<sup>62</sup> Michelet, Jules, *As Feiticeiras*

<sup>63</sup> *Ibid*, 7

Mulher é tudo”<sup>64</sup>, mas que possui também um lado obscuro, de solidão e de mistério, de desejo e de demoníaco, porque desconhecido, indecifrável.

Ao analisarmos a obra de Cortázar facilmente deparámo-nos com mulheres que derivam desta mesma origem mítica do imaginário feminino. A mulher enquanto Perséfone, Circe ou Calipso, a mulher desejada, obsessão do protagonista, razão do seu desejo e do seu tormento.

O arquétipo maior desta figura do imaginário mítico da mulher vampírica e indecifrável é Hélène de 62/ *Modelo para Armar*. Desde o início do romance, o protagonista, Juan, identifica-a com a condessa sangrenta Báthory pelo seu carácter distante e que o persegue enquanto percorre as ruas de Viena “Pero tú, Hélène, habrás sido una vez más un nombre que levanto contra la nada, el simulacro que me invento com palabras mientras Frau Marta, mientras la condesa se acercan y me miran?”<sup>65</sup>. Juan encontra-se em Viena com Tell, a sua amante, mas o seu pensamento termina sempre em Hélène que está em Paris “acaso Hélène no estará en la zona y no lo escuchará aunque en el fondo todo lo que él vaya a decir sea siempre Hélène”<sup>66</sup>. E ao encontrar-se perante a casa onde a condessa realizava os seus espectáculos de sadismo sangrento, Juan recorda Hélène, que não corresponde ao seu amor. A frieza e o distanciamento de Hélène estão simbolizados também na sua forma de linguagem e na sua profissão de anestesista e não é por acaso que a rua onde habita se chame *Rue de la Clef*. Só ela teria a chave que poderia salvar Juan, transportá-lo para a zona, espaço que denomina quando sonha e deambula, buscando Hélène e entrevendo-a, mas nunca chegando até ela.

Em 62 o tempo e o espaço aparecem fragmentados e as vozes surgem sem aviso prévio, obrigando o leitor a uma atenção intensa, não só à acção do romance, mas a uma atenção próxima daquela que evoca Simone Weil, a atenção que desperta e esplende de verdade, a única capaz de despertar o silêncio das revelações. Aqui, no entanto, a imaginação não cede lugar à atenção, mas mistura-se com ela, uma vez que reconstrói na sobreposição dos tempos e dos espaços o caminho para o inexprimível. Estamos perante uma polifonia como a teorizada por Bakhtin, onde diferentes vozes se fazem ouvir sem que haja primazia de umas sobre as outras. Mistura-se o uso da narração em primeira e terceira pessoa e alternam-se

---

<sup>64</sup> *As Feiticeiras*, 7

<sup>65</sup> 62/ *Modelo para Armar*, 23

<sup>66</sup> *Ibid*, 17

frequentemente as vozes narrativas, assim como os locais da sua enunciação. Este romance, oriundo de uma ideia da personagem Morelli no capítulo 62 de *Rayuela*, daí denominar-se *62/ Modelo para Armar*, pretende isso mesmo: dar voz ao incompreensível, ao inexprimível do destino humano “Si escribiera ese libro, las conductas [...] serían inexplicables con el instrumental psicológico al uso. Los actores parecerían insanos o totalmente idiotas. [...] todo seria como una inquietud, un desasosiego, un desarraigo continuo, un territorio donde la causalidad psicológica cedería desconcertada, y esos fanteches se destrozarían o se amarían o se reconocerían sin sospechar demasiado que la vida trata de cambiar la llave en y a través y por ellos”<sup>67</sup>. O homem novo viverá, então, uma única realidade: a interior. Romance do inexplicável, é, também, um romance do amor não correspondido e das perversões que essa incompreensão e esse desejo falhado originam.

A ideia de fanteche de que fala Morelli é importante não só porque as personagens parecem movidas por algo que não compreendem, pelas acções de outros que determinam as suas, mas também pela introdução de uma estranha boneca que Juan oferece a Tell, mas que esta sabe que ele gostaria de enviar a Hélène e, por isso, a envia a quem de direito. Esta boneca enigmática, que traz dentro de si um segredo ignominioso e, por isso, nunca revelado, percorre todo o romance e faz lembrar inevitavelmente as bonecas desconcertantes do surrealista Hans Bellmer. Aliás, esta parte-se e revela o seu segredo vexatório aquando dos acontecimentos mais significativos da novela, quando Hélène demonstra o seu carácter vampírico e se liga indiscutivelmente com a imagem da condessa. As acções parecem decorrer em simultâneo, apesar de sabermos que a acção em Viena decorre primeiro que a de Paris: em Viena, Juan e Tell testemunham a sedução e o desnudamento de uma jovem turista inglesa pela terrível Frau Marta, que pela descrição se assemelha a um vampiro ou a um súcubo. Em Paris, Hélène seduz a jovem Celia que dormia na sua cama, havendo um momento em que a repulsa e a iminente violação da jovem dão lugar à sedução inevitável pela força da mesma por Hélène. Estas duas acções de carácter erótico-sádico e lesbiano são depois ligadas entre si pela visão de Juan de Hélène em Viena e pela proximidade evidente com as perversões da condessa Báthory. Hélène, então, nunca é vista por Juan enquanto ela mesma, enquanto mulher individual. Juan nunca se aproxima da verdadeira Hélène,

---

<sup>67</sup> *Rayuela*, 524

mas da Hélène – Frau Marta – Condessa Báthory. Aliás, quando a verdadeira Hélène se dá a conhecer, se confessa, Juan entende-a como se viesse de uma outra Hélène que ele nunca tinha visto antes: as suas lágrimas chocam-no “De dónde venía esa voz que era inconcebiblemente la voz de Hélène? [...] me era imposible creer que fuese ella que hablaba así [...] todo eso que ahora tomaba la forma del llanto en la voz de Hélène”<sup>68</sup>. E, por isso, a constatação final de Juan da impossibilidade da aproximação: imagem e realidade não se tocavam “Y a la vez nada se tenía en pie porque si algo podia yo saber era que Hélène y yo no bajaríamos nunca juntos en ninguna esquina de la ciudad o de ninguna parte”<sup>69</sup>. Para continuar havia que continuar no campo das imagens, da deificação de Hélène, Hélène-Diana e Juan-Actéon, Hélène soberana e Juan submetido “mi interminable servidumbre”<sup>70</sup>, quase como num contrato masochista: “mí última, triste libertad era imaginar cualquier cosa, elegir otra Hélène entre las muchas [...] imaginarla frígida o puritana o simplemente egoísta o resentida”<sup>71</sup>.

Patrick O’Connor no capítulo “Fashionable and unfashionable perversions on the Latin Rive Gauche. Cortázar and Pizarnik read: *The Bloody Countess*”<sup>72</sup> analisa o romance 62 sob a perspectiva do contrato masoquista, reiterando que Hélène nunca chega a assinar o contrato com Juan e acaba renunciando ao seu papel de soberana e “in an act of spectacular bad faith”<sup>73</sup> pede para que seja convertida num objecto obediente “Si te crees más fuerte, si imaginas que podrías cambiarme, tómame ahora mismo”<sup>74</sup>. Este retrocesso na afirmação do contrato entendido por Juan degenera na busca de outra Hélène e na consecutiva transformação da mulher real em ser grotesco “Juan le vió unos ojos muy abiertos, de pupilas dilatadas, una expresión de maldad primordial, de una ignorada negativa a su propio deseo”<sup>75</sup>. E de repente aquela mulher voltou a tomar o controlo da situação, forçando Juan ao seu desejo, o dela, encurralando-o enquanto faziam amor “doblegándolo bajo su fuerza inconcebible, como poseyéndolo”<sup>76</sup>. Não suportando a visão da Hélène real, da mulher flutuante, que se submete, mas que também faz submeter, Juan deixa-a, já

---

<sup>68</sup> 62/ Modelo para Armar, 277-278

<sup>69</sup> Ibid, 278

<sup>70</sup> Ibid, 279

<sup>71</sup> Ibid, 279

<sup>72</sup> O’Connor, *Latin American Fiction and the Narratives of the Perverse*, 121-154

<sup>73</sup> Ibid, 147

<sup>74</sup> 62/ Modelo para Armar, 281

<sup>75</sup> Ibid, 305

<sup>76</sup> Ibid, 306



que não a aceita a não ser nos seus próprios termos, o da imaginação. Deleuze caracteriza o masoquismo como “l’art du phantasme”<sup>77</sup> e, de facto, esta é a essência de Hélène para Juan, uma construção ficcional, subjectiva, que deveria agir segundo este queria que agisse e não controlando quando quer controlar, não se desnudando da máscara que desde o início esta parecia usar. Daí que fuja dela e as últimas palavras que lhe dirige sejam “Tengo que seguir buscándote”<sup>78</sup>. Depois disso, Hélène já terá sido assassinada pelo amante de Celia. A boneca nesta narrativa liga-se à metamorfose do quotidiano preconizada pelos surrealistas: o maravilhoso-quotidiano, porque inusitado, porque visto de um outro ângulo. Nunca saberemos o que se encontraria dentro daquela boneca, mas sabemos que era suficientemente vexativo para indignar Celia e para surpreender Hélène. Esta boneca de Hélène liga-se ainda a Juan e à imagem do paciente morto que tortura Hélène, uma vez que este para ela tinha a cara de Juan “Esta tarde maté Juan en la clínica”<sup>79</sup>, mas também a Celia. De Juan diz Hélène “Debiste venir tú en vez de mandarme la muñeca”<sup>80</sup> e de Celia “Ahora sé que la verdadera muñeca eres tú y no esa pequeña máquina ciega que duerme en una silla, y el que te ha enviado está aquí, ha venido contigo”<sup>81</sup>. Juan, simbolicamente representado pela boneca, será, então, testemunha dos actos de Hélène e no final, quando Celia foge, acabará em pedaços no chão.

Na contística de Cortázar deparámo-nos com mais personagens femininas que possuem características vampíricas e canibalescas. Mulheres que absorvem a energia dos homens através da possessão, associadas ao diabolismo medieval e ao paganismo primitivo, um pouco como descreve Alexandrian no seu breviário *A Magia Sexual*. Misto de loucura e de medo, estas mulheres aparecem associadas ao imaginário cristiano-pagão.

Um exemplo é “Circe” que nos transporta directamente para a feiticeira de Ulisses. Circe, Delia Mañara, cujo sobrenome nos remete para “maraña” (teia) e “araña” (aranha), é uma enredadora de homens, das suas vontades. Remete-nos também para o *Don Juan de Maraña* de Dumas ou não fosse esta personagem uma infatigável perseguidora do desejo. Tendo dois dos seus noivos morrido misteriosamente, aumentando a crença popular de que havia algo de errado com

---

<sup>77</sup> Deleuze, 59

<sup>78</sup> 62/ *Modelo para Armar*, 310

<sup>79</sup> Ibid, 206

<sup>80</sup> Ibid, 200

<sup>81</sup> Ibid, 206

aquela mulher a quem “todos los animales se mostraban siempre sometidos”<sup>82</sup>. Mario enamora-se de Delia e como os noivos anteriores frequenta a casa da sua família e aí prova os bombons que a mesma cozinha e que não dá a provar a ninguém. A percepção da natureza de Delia começa-se a delimitar depois da morte terrífica do seu gato, com chispas de madeira cravadas nos olhos até à revelação final quando Mario descobre que no interior dos bombons havia “caparacho triturado”<sup>83</sup>. Tal como num ritual de encantamento, Delia juntava nos seus bombons baratas como se estas constituíssem a essência do filtro mágico. No final, Mario, tal como fizeram os outros noivos anteriores, vai-se embora, desconhecendo o seu destino, deixando Delia livre para procurar um novo noivo.

Já em “Las Ménades” estamos perante o regresso das figuras mitológicas e orgíacas da mulher como explica Walter F. Otto<sup>84</sup>, onde o feminino do seu modo natural se manifesta também na sua forma de amar. Como os súcubos, também figuras de cariz possessivo e erótico, e as bacantes, as ménades entravam em delírio desenfreado quando se sentiam possuídas pelo deus. Estas são seres mitológicos ligados a Dionísio, conhecidas pelos seus ritos antropofágicos, presentes, por exemplo, no mito de Orfeu, despedaçando-lhe o corpo ao sentirem-se rejeitadas por ele. Julius Evola refere que já Plínio e Eurípides reconheciam o desenfreio possessivo de que aqui se fala “rupturas del nivel por medio del sexo que a veces provocan una supresión de la barrera entre el Yo y la naturaleza”<sup>85</sup>.

Num concerto, o êxtase orquestra – público cataliza a tragédia: “casi nadie oyó el primer grito [...] Un grito seco y breve como un espasmo amoroso o de histeria”<sup>86</sup>. Daí segue-se a convulsão, o público enlouquecido, orgiástico, invade o palco “en ese jadeo de amor que venían sosteniendo el cuerpo masculino de la orquesta con la enorme hembra de la sala entregada, ésta no hubiera querido esperar el goce viril y se abandonara a su placer entre retorcimientos quejumbrosos y gritos de insoportable voluptuosidad”<sup>87</sup>. Depois desta violação colectiva dos músicos da orquestra pelo público, liderados pela mulher vestida de vermelho, e o seu consequente desmembramento e destruição dos instrumentos, o narrador-

---

<sup>82</sup> *Los Relatos, 1 Ritos*, 65-66

<sup>83</sup> *Los Relatos, 1 Ritos*, 79

<sup>84</sup> Otto, Walter, *Dionisio – Mito y Culto*

<sup>85</sup> Evola, Julius, *La Metafísica del Sexo*, 229

<sup>86</sup> *Los Relatos, 1 Ritos*, 204-205

<sup>87</sup> *Ibid*, 206

testemunha vislumbra a mulher de vermelho lambendo gulosamente os lábios que sorriam.

A busca do êxtase através do sexo e as imagens sexuais são frequentes na narrativa cortazariana, são uma ponte libertadora ou como afirma António Planells “la última y posible via de escape de las garras de la soledad, la frustración, la alienación e incomunicación humanas”<sup>88</sup>. Mas uma ponte poucas vezes transposta, a busca do êxtase é uma tentativa de transcendência, de elevação, que falha tantas vezes pelo seu carácter de simulacro, já que se baseia tantas vezes no egoísmo individual e esquecendo que a resposta a esse desejo não é um meio para atingir algo, mas um fim em si mesmo “La respuesta al deseo erótico – así como al deseo, quizá más humano (menos físico), de la poesía y del éxtasis [...] – es, por el contrario, un fin”<sup>89</sup>. Um fim que se resolve a si mesmo e que transporta dentro de si essa transcendência desejada, oferecida.

Este aspecto destruidor da mulher volta a aparecer em “Cuello de gatito negro”. Dina, uma outra Diana como Hélène (aqui a semelhança fonológica é maior), encontra Lucho no metro, onde o começa a acariciar “la presión de dos, tres dedos, de toda la mano que se subía en una lenta posesión delicada”<sup>90</sup>. E aí tenta explicar-lhe que as suas mãos actuam independentemente do resto do seu corpo e do seu cérebro. As mãos de Dina comportam-se como garras de felino, obedecendo a um instinto puramente animal. Lucho sente lástima e desejo por Dina e os dois tentam vencer a solidão que habitam pelo jogo amoroso que iniciam. Depois de consumido o acto sexual, as mãos de Dina voltam a ganhar vida própria e o horror instala-se entre aqueles dois seres. Dina transforma-se numa ménade agressiva, tentando cegar e castrar Lucho na escuridão do quarto em que fizeram amor “El tirón en el sexo lo hizo gritar más de sorpresa que de dolor [...] Sintió los garfios que le corrían por la espalda, subiendo hasta la nuca y el pelo”<sup>91</sup>. Novamente a cegueira, como em “Circe”, se liga à castração do homem.

O desejo de possuir, absorver e destruir o homem parece ser para Cortázar uma das grandes essências da natureza feminina. As mulheres são conotadas com a “terrible Mother”<sup>92</sup>, como refere Ana Hernández del Castillo, com o ser terrífico que

---

<sup>88</sup> Planells, António, *Cortázar: Metafísica y erotismo*, 135

<sup>89</sup> Bataille, *Las Lagrimas de Eros*, 36

<sup>90</sup> *Los Relatos, 2 Juegos*, 68

<sup>91</sup> *Ibid*, 78

<sup>92</sup> Hernández del Castillo, *Keats, Poe and the shapping of Cortázar's mythopoesis*, 17

tenta pela sedução, pelo seu lado uraniano de deusa e de vingadora, destruir os homens com quem se relacionam. São os vampiros que pela sua cordura ou frieza atraem o homem à tão desejada ascensão.

## 2.2 Deusas regeneradoras

Há, no entanto, visões de um outro tipo de mulher na narrativa cortazariana. Esta tem também ligações com a mulher primordial, a feiticeira, mas a feiticeira de Michelet que “possui a asa infinita do desejo e do sonho”<sup>93</sup>, a que se torna mágica pelo amor, já que “os deuses são como os homens; nascem e morrem no seu seio”<sup>94</sup>.

A figura arquetipa desta mulher que possui em si o poder da regeneração ctoniana é a Maga de *Rayuela*. O seu verdadeiro nome Lucia, aquela que tem a luz, é desde logo enunciador da sua qualidade de dádiva, de portadora benéfica de algo, a luz. O nome que lhe dá Oliveira, Maga, também simbólico, liga-a à feiticeira, à transformadora. “Encontraria a la Maga?”<sup>95</sup> assim abre o romance e assim abre-se o mote para a busca de Oliveira. Desde logo a imagem invocada da Maga aparece como algo irreal, similar a um fragmento da imaginação ou de um sonho, à maneira de Nerval e evocando os encontros maravilhosos de Breton, onde homens e mulheres estão à mercê de encontros de rua com a diferença fundamental de que a mulher é feita para ser encontrada e o homem para a encontrar “Andábamos sin buscarnos pero sabiendo que andábamos para encontrarnos”<sup>96</sup>. Um acontecimento de poesia involuntária, de acaso cumprido. Logo no início do romance, Oliveira deambula por Paris, procurando a mulher ideal. A sua busca metafísica encontra uma expressão concreta no seu desejo de entrar no mundo da Maga. Esta é apresentada como uma mulher irracional e intuitiva, com um entendimento quase infantil da vida e do que a rodeia, mas que possui, talvez, por isso, basta pensarmos na mulher-criança de Breton em *Arcane 17*, uma espécie de aura sobrenatural que a distingue das demais personagens. Esse entendimento limitado, quase infantil e ingénuo é, de facto, mais abrangente do que o do pragmático e intelectual Oliveira. Esse é o encanto de Maga, essa visão das coisas além delas mesmas, essa atenção pelo mundo, pelas pequenas coisas do mundo e essa é também a razão pela qual

---

<sup>93</sup> Michelet, 7

<sup>94</sup> Ibid, 8

<sup>95</sup> *Rayuela*, 119

<sup>96</sup> Ibid, 120

Horacio Oliveira deseja ver pelos seus olhos, deseja ir a esse lado onde ele sabe que ela se encontra: “te quiero porque no sos mía, porque estás del otro lado, ahí donde me invitas a saltar y no puedo dar el salto”<sup>97</sup>. Maga é um convite, toda ela é possibilidade, mas como todos os convites que oferecem possibilidades desconhecidas e desmedidas, esta provoca a Horacio um receio que o paralisa, nunca chegando totalmente a atravessar para lá, para o outro lado onde ela se encontra. Inspirando-lhe ao mesmo tempo desejo e inveja, receio e repulsa, a Maga desde o início é apresentada como uma mulher misteriosa cuja anima induz o protagonista à aventura. Nos primeiros oito capítulos do romance esta é o rastilho inspirador, a agente da transformação de Horacio e da sua busca.

A Maga tal como a sua predecessora surrealista, Nadja, está descentrada segundo os padrões da nossa civilização. A razão pela qual pode existir no todo é porque no fundo carece de ego. Tal recusa do mundo equivale à loucura. A sociedade não pode aceitar alguém que se desvie tanto das normas preconcebidas. O preço será sempre a morte ou o confinamento. A Maga, então, alcança o regresso ao mundo mágico a um preço que Horácio não está disposto a pagar. Dizer *eu* é ser já culpado. É aceitar a culpa que a nossa sociedade judaico-cristã impôs no momento em que Adão e Eva foram expulsos do Paraíso por transgredirem as regras divinas. Daí vem a culpa, a vergonha. Dizer *eu* é ser culpado e ser já pensante, é colocarmo-nos defronte dos outros, perante a sociedade que nos reconhece. Carecendo de ego, a Maga apresenta-se num estado pré-adâmico, natural e primitivo. Nela não existe a imposição civilizacional de toda a cultura ocidental – ela existe sem pensar. Ela existe apenas porque *é*. E essa existência instintiva e natural permite-lhe integrar o mundo e as suas coisas. Tal como os deuses, a Maga *é*, existe independentemente dos outros que a rodeiam, não necessita de ser reconhecida, antes, como as deusas clássicas, como Afrodite e como Deméter, necessita ser vista na sua verdadeira condição de deusa. Ao penetrar na essência profunda do descobrimento de um caminho alternativo para a humanidade, sendo o impulso irracional que move a Maga puro, esta representa o princípio mágico que permitirá ao homem alcançar a realização dos seus sonhos na realidade. Horacio sabe isso e, por isso, os primeiros capítulos de *Rayuela* são uma apoteose da sua condição de mulher. Este endeusamento, esta idealização da Maga é a resposta à sua busca: “para verte como

---

<sup>97</sup> *Rayuela*, 592

yo queria era necesario empezar por cerrar los ojos, y entonces primero cosas como estrellas amarillas [...] luego saltos rojos de humor y de las horas, ingreso paulatino en el mundo-Maga que era la torpeza y la confusión pero también helechos con la firma de la araña Klee, el circo Miró, los espejos de ceniza Vieira da Silva, un mundo donde te movías como un caballo de ajedrez”<sup>98</sup>. Fechando os olhos quase em forma de oração, divinizando a mulher, Horacio prepara-se para tentar entrar no seu mundo, para tentar passar para esse lado onde ela habita. E não é acidental a comparação do mundo da Maga com artistas como Klee ou Miró, cuja pintura e caligrafia tantas vezes foram aproximadas à infantil. A Maga e o seu mundo são descritos como o de uma criança, uma criança ainda não submetida à civilização. Daí a sua naturalidade e a sua liberdade. E daí o seu fascínio: ver tudo como se fosse a primeira vez, como se tudo fosse novo, algo que ele, submerso por toda a cultura, já não consegue fazer. Nada é já feito pela primeira vez, tudo já foi visto, tudo já foi feito, tudo já sentido. É, então, necessário dar uma nova roupagem ao mundo ou vê-lo de outro ponto de vista, despido da civilização. Horacio precisa descobrir o segredo de que fala Breton: “J’ai trouvé le secret/ De t’aimer/ Toujours par le première fois”<sup>99</sup>.

Oliveira, um perseguidor do “maravilhoso-quotidiano” como os surrealistas que “enfocaban la atención obsesionadamente en lo cotidiano, donde descubrían otra realidad del objeto”<sup>100</sup>, crê que a realidade quotidiana mascara uma segunda realidade, escondida por trás de uma realidade prefabricada com e por muitos anos de cultura, uma realidade mais autêntica e mais próxima do maravilhoso e do descobrimento. Isto é o que Oliveira se apercebe na Maga, alguém que está para lá da fabricação da cultura, alguém que age e reage autenticamente “A Horacio le fascinaban los sinrazones de la Maga, su tranquilo desprecio por los cálculos más elementales”<sup>101</sup>. Daí ela ser a chave, o trampolim que poderia pô-lo em contacto com o universo, com a totalidade primeira das coisas. Esta mulher, a possessão do que é a realidade da Maga por Horacio “ah dejame entrar, dejame ver algún día como ven tus ojos”<sup>102</sup> possibilitar-lhe-ia essa “cerimonia ontologizante”, essa união de corpo e de espírito que lhe está vedado pela sua profunda racionalidade. Para

---

<sup>98</sup> Rayuela, 124

<sup>99</sup> Breton, *L’air de l’eau*, “Toujours par le première fois”

<sup>100</sup> Picon Garfield, Evelyn, “Lo maravilloso en la realidad cotidiana” in *Julio Cortázar*, 151

<sup>101</sup> Rayuela, 158

<sup>102</sup> Ibid, 234

conseguir esta união, Horacio teria que envolver-se plenamente com a Maga, num acto erótico total que lhe permitiria ascender à verdade do cosmos pela realidade do corpo da mulher. A Maga, veículo de passagem, mulher regeneradora de instintos deíficos e sibílicos como Deméter ou Afrodite, conotada com a água em movimento, com a fertilidade: “la Maga olía a algas frescas, arrancadas al último vaivén del mar. A la ola misma [...] y todo era sabor, mordedura, jugos esenciales que corrían por la boca, la caída en esa sombra, the primeval darkness, el cubo de la rueda de los orígenes”<sup>103</sup>. A Maga prefigura, então, a relação corpo-cosmos, a possibilidade de transpor os limites.

Aquando da sua primeira descida aos infernos depois da morte da Maga, Horacio vislumbra na “clochard” uma sombra desfigurada da Maga. Depois e já em Buenos Aires na morgue e através de Talita, este novamente antevê a possibilidade de resgate da mulher desejada e da mesma forma que para Orfeu a Maga representa o mesmo que Eurídice, ela é “el extremo que el arte puede alcanzar [...] es el punto profundamente oscuro hacia el cual parecen tender el arte, el deseo, la muerte, la noche. Ella es el instante en que la esencia de la noche se acerca como la otra noche”<sup>104</sup>.

A possibilidade máxima do amor oferecida pela mulher é como na Maga por Horacio recusada num outro conto de Cortázar, “El otro cielo”<sup>105</sup>. Mais uma vez dá-se o encontro do protagonista com uma mulher, Josiane, que lhe inspira um sentido de realidade mais profundo e que o salva de uma existência comum. Esta possui em si e para o protagonista a possibilidade de transcendência que só se pode aceder através do verdadeiro erotismo. Como refere Pizarnik “El otro cielo es, antes que nada, un lugar de encuentro con la ‘belleza convulsiva’ y con una perfección no poco terrible”<sup>106</sup>. Aqui estamos perante o desdobramento de um mesmo personagem, o narrador, entre dois tempos e dois espaços: o de Buenos Aires nos anos quarenta e o de Paris em finais do século XIX: “La probabilidad de que una de las historias consista en situaciones imaginarias del narrador-protagonista no compromete su autonomía literaria”<sup>107</sup>. Em Buenos Aires vive uma vida convencional: é corretor da Bolsa, vive com a mãe e tem uma noiva que não ama,

---

<sup>103</sup> Ibid, 723

<sup>104</sup> Blanchot, Maurice, *El Espacio Literario*, 161

<sup>105</sup> *Los Relatos*, 3 Pasajes, 14-37

<sup>106</sup> Pizarnik, Alejandra, “Notas sobre un cuento de Julio Cortázar: El otro cielo” in *Julio Cortázar*, 325

<sup>107</sup> Ibid, 320

Irma. É em Paris que realmente vive, no sentido wildiano do termo, vive, não existe apenas. Lá tem um relacionamento com Josiane, uma prostituta “bonita y dulce”<sup>108</sup>, sendo notório que a vida do narrador com Josiane simboliza a sua fuga da solidão e da realidade quotidiana, enquanto que a sua vida com Irma é o regresso à solidão e à incomunicação. É em Paris que a sua iniciação como buscador, como perseguidor, se dá. Apesar de desejar libertar-se de sua mãe, da sua relação com Irma e do seu trabalho, tudo demasiado insípido e rotineiro, aquando do momento da decisão entre uma das realidades, prevalece a realidade argentina “solo sé que de a ratos perdidos me iba a caminar como consuelo por el Pasaje Güemes, mirando hacia arriba [...] y pensando cada vez con menos convicción en las tardes en que me había bastado vagar un rato sin rumbo fijo para llegar a mi barrio y dar con Josiane en alguna esquina del atardecer. Nunca he querido admitir que la guirnalda estuviera definitivamente cerrada y que no volvería a encontrarme con Josiane”<sup>109</sup>. Nos momentos decisivos, os protagonistas recuam sempre perante o abismo, incapazes de darem o salto para o outro lado. O narrador volta, então, à sua rotina e desgaste quotidiano, para a solidão e incomunicação que simbolizam a realidade que escolheu. Vencido pelo receio da totalidade prometida em Josiane, o narrador apesar de regressar à realidade de Buenos Aires, aspirará sempre à outra realidade. A sua busca, no entanto, estará condenada ao fracasso, uma vez que este fez a sua escolha. Sabemos, todavia, que o seu desejo mais profundo reclama “el allá”, esse “otro cielo”, pois já tendo cruzado para o outro lado, tendo já feito a passagem uma vez, aguentar a prisão quotidiana tornar-se-á insuportável. Como refere Emir Rodríguez Monegal, o conto tem um desenlace irónico já que “el yo acepta pasivamente la muerte – la mujer que no desea, el trabajo, el país”<sup>110</sup>, sabendo que o que o manteria vivo era essa possibilidade de sonhar acordado com uma existência livre.

Creio, no entanto, que o desenlace de “El otro cielo” não é irónico, uma vez que como tenho vindo a afirmar, a negação da mulher e das suas possibilidades de interacção com o universo vivo e total é uma constante nos heróis cortazarianos. Esta aceitação passiva refugia-se no medo que tanto as mulheres como a transcendência por elas oferecida lhes desperta.

---

<sup>108</sup> *Los Relatos, 3 Pasajes*, 17

<sup>109</sup> *Ibid*, 37

<sup>110</sup> Rodríguez Monegal, Emir, “Le fantôme de Lautréamont” in *Julio Cortázar*, 147



### 3. Perseguidores do desejo: vampiros e (as)saltadores

“Amor mío, no te quiero por vos ni por mi ni por los dos juntos, no te quiero porque la sangre me llame a quererte, te quiero porque no sos mía, porque estás del otro lado, ahí donde me invitas a saltar y no puedo dar el salto, porque en lo más profundo de la posesión no estás en mí, no te alcanzo, no paso de tu cuerpo”  
Julio Cortázar<sup>111</sup>

Como referi anteriormente, a estudiosa Ana Hernández del Castillo aborda a temática do vampirismo nas personagens masculinas de Cortázar, relacionando as personagens masculinas de Cortázar com as personagens masculinas de Poe. É sabido que Cortázar traduziu toda a contística de Poe e da grande admiração que nutria por este. De facto, personagens como Horacio de *Rayuela* ou Andrés de *Libro de Manuel* buscam nas suas mulheres algo que vai muito além delas mesmas. A possessão da mulher amada assemelha-se a uma incorporação ou licanthropia das mesmas à maneira de Poe “lo que el poeta admira intensamente se vuelve de hecho, pero también solo parcialmente, una parte de su próprio intelecto”<sup>112</sup>.

A própria vivência da Maga que se assemelha à vivência dos primitivos, num mundo isento de lógica, torna-a capaz de perceber a beleza com a alegria e a intensidade do primitivo, ou seja, como se estivesse a ver o mundo pela primeira vez. Horacio, figura intensamente intelectualizada, percebe tudo com o cansaço dos seus velhos olhos. Este separa-se observando o que está a ver, enquanto que a Maga entra em contacto directo com o que vê, esta tem a capacidade de ser a coisa que observa e participar na sua essência, enriquecendo-se com ela. Uma das melhores descrições da natureza da Maga e de Horacio aparece-nos pela voz da Maga mesma: “Vos sos como un testigo, sos el que va al museo y mira los cuadros. Quiero decir que los cuadros están ahí y vos en el museo, cerca y lejos al mismo tiempo. Yo soy un cuadro [...] Vos creés que estás en esta pieza pero no estás. Vos estás mirando la pieza, no estás en la pieza”<sup>113</sup>. De fora, Horacio observa e não entra na realidade das coisas, uma testemunha, um perseguidor que persegue algo sem lhe compreender a essência: “Vos buscas algo que no sabés lo que es [...] vos sos más bien un Mondrian y yo un Vieira da Silva [...] Pero vos hasta ahora no te hás salido

---

<sup>111</sup> *Rayuela*, 592

<sup>112</sup> Hernández del Castillo, “Camaleonismo y Vampirismo”, 82-83

<sup>113</sup> *Rayuela*, 144

de la realidad Mondrian. Tenés miedo, quieres estar seguro. No sé de qué...Sos como un médico, no como un poeta [...] Mondrian es una maravilla, pero sin aire. Yo me ahogo un poco ahí dentro”<sup>114</sup>.

A descrição da Maga de Horacio como um Mondrian é precisa uma vez que delineia o seu carácter preciso e intelectualizado e que apesar de belo parece carecer de profundidade, a profundidade que se pode obter em contacto directo com o mundo. Preso dentro dessa realidade Mondrian rectilínea, Horacio percebe na Maga essa profundidade que lhe falta, esse contacto que não consegue estabelecer. A Maga aparece, então, como o objecto capaz de o aproximar ao mundo sensível, uma vez que o instiga ao salto e à transcendência. Este segue-a não porque a ame, não porque deseje o seu corpo, como explicita a epígrafe deste capítulo, mas porque ela possui algo que ele quer para si – a visão da Maga. O seu amor e o seu corpo não lhe bastam: ele necessita dos seus olhos, das suas ideias e das suas sensações, ainda que isso a destrua. O que ele quer é a sua essência, daí que o seu desejo seja, sobretudo, metafísico. O que Horacio procura é o apoderamento espiritual que Poe descrevia na sua obra. Ana Hernández del Castillo menciona no seu artigo “Camaleonismo y vampirismo”<sup>115</sup> que os contos de Poe eram na sua maioria contos de vampiros, onde “los héroes de Poe manifiestan un amor imposiblemente sublime por la heroína que soslaya el cuerpo y cae sobre su esencia espiritual”<sup>116</sup>, tratando de transformar a alma da amada em algo semelhante a um objecto físico que fosse possível conhecer directamente e, logo, possuir. Para Poe, o objecto, ou seja, a mulher amada, tem um grau de realidade muito maior do que o do sujeito, sendo, por isso, o conhecimento e a possessão do ser da amada o que impulsiona os heróis de Poe e não o amor “No quiere a la mujer misma ni a la mujer entera, lo que quiere es su esencia”<sup>117</sup>. Horacio no seu desejo pela Maga comporta-se da mesma forma – não é o seu corpo que lhe importa, mas as suas sensações, a sua visão “te quiero [...] porque estás del otro lado, ahí donde me invitas a saltar y no puedo dar el salto, porque en lo más profundo de la posesión no estás en mí, no te alcanzo, no paso de tu cuerpo”<sup>118</sup>.

O erotismo da obra de Cortázar não consegue encobrir uma incapacidade fundamental para penetrar no mundo da mulher. Os seus protagonistas, Horacio,

---

<sup>114</sup> *Rayuela*, 212

<sup>115</sup> In *Julio Cortázar*, 79-96

<sup>116</sup> *Ibid*, 91

<sup>117</sup> *Ibid*, 90

<sup>118</sup> *Rayuela*, 592

Andrés, Juan, jogam eroticamente com as heroínas, mas nunca as conseguem dominar. O seu medo fá-los manterem-se alheios às suas acções: “me di cuenta que no me necesitabas. Hacíamos el amor como dos músicos que se juntan para tocar sonatas. [...] el piano iba por su lado y el violín por el suyo y de eso salía la sonata, pero ya ves, en el fondo no nos encontrábamos”<sup>119</sup>. Aí, no entanto, é que a Maga se engana: Horacio não só a necessita, como esta lhe é imprescindível para continuar buscando. Aquando da desapareição da Maga, tal como preconizara, mais uma vez esse seu lado divino de sibila, parece que esta se atira ao Sena: “Lucia está mejor en el fondo del rio que en tu cama”<sup>120</sup>, Horacio abranda, modera a sua busca.

A Maga actua como anima, como agente sobrenatural nos primeiros oito capítulos, como já referi. Vivendo em oposição aos cânones culturais, esta ilustra a forma de viver ao contrário de que Horacio só se consegue aproximar conceptualmente. Os seus encontros acabam por ser, em efeito, desencontros, uma vez que este evita o amor estando sempre um passo à frente das suas acções. E, finalmente, protege-se negando a presença da Maga. Forçando a separação, já que o mesmo a empurra para terminarem o relacionamento: “no renuncio a nada, simplemente hago todo lo que puedo para que las cosas me renuncien a mí”<sup>121</sup>. Por isso, ao longo do romance Horacio age por evasão e renúncia. Depois da Maga partir, dissolve os seus laços, abandona os seus projectos, sucumbe a pesadelos e depressões: “Allí donde este tiene el pelo ardiendo como una torre y me quema desde lejos, me hace pedazos nada más que con su ausencia”<sup>122</sup>. Envolve-se com a “clochard” que nada mais é do que um travestismo da figura deífica da Maga: “Oliveira veía la vincha triunfal de diosa síria pisoteada por algún ejército enemigo, una cabeza criselefantina revolcada en el polvo, con placas de sangre y mugre però conservando la diadema eterna a franjas rojas y verdes. La Gran Madre tirada en el polvo [...] el falo erecto sobre la diosa caída”<sup>123</sup>. Após o incidente com a “clochard” e a conseguinte prisão, Horacio regressa à Argentina e aí continua a sua busca de maneira mais tortuosa, actuando num nível subliminar, apesar de parecer ter abandonado as suas especulações metafísicas e ambições literárias. Nessa busca pela figura da Maga desaparecida, a mulher do seu velho amigo Traveler, Talita, adquire

---

<sup>119</sup> *Rayuela*, 226

<sup>120</sup> *Ibid*, 333

<sup>121</sup> *Ibid*, 331

<sup>122</sup> *Ibid*, 339

<sup>123</sup> *Ibid*, 361

um papel central. Esta actua como um duplo da Maga e agora é ela que deve iniciar Horacio. O clímax desta iniciação acontece na descida à morgue do sanatório, representação simbólica de uma descida aos Infernos, ao inconsciente, em que Horacio beija a Maga, que regressou através de Talita.

O desejo de Horacio de se proteger dos efeitos devastadores da paixão, da dissolução do eu, faz com que este ao sentir a sua liberdade em risco adopte um comportamento sádico premeditado para com a Maga, acabando por destruí-la: “entonces la única posibilidad de encuentro estaba en que Horacio la matara en el amor donde ella podía conseguir encontrarse con él [...] mirándola extático como si empezara a reconocerla, a hacerla de verdad suya, a traerla de su lado”<sup>124</sup> e “la Maga esperaba verdaderamente que Horacio la matara, y que esa muerte debía ser de fénix”<sup>125</sup>. Paradoxalmente, mas talvez não sendo de estranhar, a maior expressão de amor por parte de Horacio dá-se depois da separação, aumentando com a sua morte. Assim que a Maga parte, Horacio sucumbe e vai aparecendo cada vez mais enfraquecido à medida que se desenrola a acção do romance. Ao querer separar-se da Maga para preservar a sua liberdade e perseguir as suas ambições literárias, depois dela partir, Horacio trai essa mesma liberdade ao juntar-se com a insípida Gekrepten e quase que abandona essas ambições, assaltado pela recorrente memória da Maga. Quando finalmente o seu sistema de defesa é vencido, com a aceitação da Maga em Talita na descida à morgue, Horacio está perante três possíveis destinos: a loucura, o suicídio ou a castração simbólica através da sujeição a Gekrepten.

Também em *Libro de Manuel*, o protagonista, Andrés, é um homem com ambições literárias e intelectualizado, semelhante a Oliveira. Dividindo a vida entre duas mulheres, Francine e Ludmilla – “yo sentiria algo como la presencia de Francine en la presencia de Ludmilla, de la misma manera que estar con Francine era sentir cada vez la contigüidad irrenunciable de Ludmilla”<sup>126</sup> – este homem está preso na geração anterior, abstraído do que se passa no mundo, sobretudo o que tivesse a ver com a vida revolucionária, uma vez que *Libro de Manuel* transcorre em plena luta revolucionária: “Andrés se quedaba como siempre un poco atrás [...] ateniéndose a una versión del mundo que esos otros [...] entendían de otra manera

---

<sup>124</sup> *Rayuela*, 155

<sup>125</sup> *Ibid*, 155

<sup>126</sup> *Libro de Manuel*, 56

[...] Al pobre Andrés le había tocado justo la generación anterior”<sup>127</sup>. Esta abstracção pelo mundo social e revolucionário, assim como o relacionamento que mantém com Francine serão as razões que levarão Ludmilla a separar-se de Andrés e a juntar-se a Marcos, o líder revolucionário. Assim que, de repente, Ludmilla estará do outro lado, onde Andrés não chega: “ahora él está de un lado y yo del otro”<sup>128</sup>. Essa separação e a percepção de que Ludmilla está do outro lado farão com que Andrés se aperceba do valor existencial que esta tinha para ele. Francine nunca nada mais foi do que uma pálida sombra da realidade que é Ludmilla e a própria tem consciência disso mesmo: “Pero tu la quieres a ella, Andrés. Yo soy tu contrgolpe, lo que te devuelve por un rato a ella”<sup>129</sup> e sabe que quando fazem amor esta é o eco, a sombra de Ludmilla: “la otra pared, es otra búsqueda en la que yo no cuento”<sup>130</sup>. É que Ludmilla partilha da realidade da Maga e da sua sensibilidade quase infantil e ao mesmo tempo transformadora de perceber o mundo: “esa manera loca de ver cualquier cosa, y a lo mejor por eso de entrada Ludmilla parece tener como un derecho a violar toda cronologia”<sup>131</sup>. Como está do outro lado, é a única capaz de estabelecer a ligação de Andrés com o mundo. Após a separação, Andrés, o perseguidor, “yo salgo a buscar, necesito salir a buscar”<sup>132</sup>, apercebe-se de que a sua busca desemboca inevitavelmente em Ludmilla e questiona se o que até aí estava buscando em Francine seria de facto o que necessitava: “todo estaria en saber si realmente busco, si salgo en buscar de veras”<sup>133</sup>. Francine é para Andrés “un sobreseimiento de la realidad, la sutil marijuana que me deje flotar unas horas de espaldas, lejos de mí mismo”<sup>134</sup> e a relação estabelecida entre os dois é de cariz sádico apesar da junção que faz Andrés das perversões “Francine Sacher-Masoch, Andrés de Sade”<sup>135</sup>.

*Libro de Manuel* apresenta a transformação do protagonista através de um sonho ritual em que simbolicamente Andrés é chamado a aceitar a realidade e a adoptar uma posição clara no que se refere ao resto do mundo, quer a nível pessoal, quer a nível social. A reacção de Andrés perante o sonho com o cubano barbudo que

---

<sup>127</sup> *Libro de Manuel*, 71

<sup>128</sup> *Ibid*, 163

<sup>129</sup> *Ibid*, 127

<sup>130</sup> *Ibid*, 265

<sup>131</sup> *Ibid*, 19

<sup>132</sup> *Ibid*, 156

<sup>133</sup> *Ibid*, 156

<sup>134</sup> *Ibid*, 225

<sup>135</sup> *Ibid*, 129

lhe sussurra certas palavras é de terror e rejeição. E a sua defesa consiste em esquecer essas mesmas palavras. Novamente o herói cortazariano escolhe o caminho da recusa e da inacção perante as possibilidades que lhe são abertas. Este só é capaz de recordar as palavras desse cubano quando realiza um segundo ritual: a violação de Francine. E como acontece com os heróis de Poe, como sublinha Ana Hernández del Castillo, a tentativa de recuperação de Ludmilla passa pela tortura e degradação de Francine: “Por qué me estás envileciendo?”<sup>136</sup>. A cena é bizarra e constitui mais uma forma de perversão que funciona como tentativa para atingir o Outro, neste caso, através da violação de Francine, Andrés espera recuperar Ludmilla, a mulher-total. Andrés submete Francine através da força depois de um passeio, que recorda a descida aos Infernos, pelos locais mais sórdidos de Paris e leva-a, finalmente, para um hotel de onde se vê o cemitério de Montmartre. Aí com a visão do cemitério, Andrés inicia a violação e a degradação de Francine: “sumirme otra vez, poseyéndola más y más mientras la oía decir que la lastimaba, que la violaba, que la estaba destrozando”<sup>137</sup>. Depois dessa cerimónia ritualística, parece que Andrés cumpriu a sua iniciação e recorda-se das palavras do cubano no seu sonho. Impulsionado pelo desejo de reconquista de Ludmilla, Andrés decide-se juntar aos revolucionários. É, então, o desejo da mulher amada que impele o protagonista para a acção e para o contacto revolucionário. Mais uma vez, essa exaltação termina em falhanço. Os planos revolucionários falham, Marcos, o líder, morre e apesar de Ludmilla estar livre o encontro entre esta e Andrés parece impossível. Ambas as personagens parecem destinadas a existir separadamente.

A destruição do ser idealizado e admirado sucede também no conto “Queremos tanto a Glenda”<sup>138</sup>. Aqui temos a construção da mulher perfeita, Glenda, uma célebre actriz de cinema, e onde a morte, a destruição da mulher é necessária para a continuidade dessa perfeição. Um núcleo de admiradores de Glenda forma-se para assistir aos filmes que se vão estreando da actriz que se distinguia das demais actrizes: “solo ella se salvaba de lo que imperfectamente hacían los demás”<sup>139</sup>. Começam, então, a conseguir filmes e a modificá-los: decidem as mudanças, os cortes, as modificações de montagem e de ritmo, tudo para a tornar ainda mais perfeita. Um dia a actriz anuncia o seu regresso ao cinema e só há uma coisa a fazer:

---

<sup>136</sup> *Libro de Manuel*, 254

<sup>137</sup> *Ibid*, 286

<sup>138</sup> *Los Relatos, 1 Ritos*, 320-327

<sup>139</sup> *Ibid*, 323

impedir que a perfeição conseguida seja destruída. Aqui a morte impede a degeneração. “Queríamos tanto a Glenda que le ofreceríamos una última perfección inviolable. En la altura intangible donde la habíamos exaltado, la preservaríamos de la caída, sus fieles podrían seguir adorándola sin mengua; no se baja vivo de una cruz”<sup>140</sup>.

A temática do perseguidor é recorrente na narrativa de Cortázar. Contos como “El perseguidor”<sup>141</sup>, paradigma máximo da busca interminável e “Manuscrito hallado en un bolsillo”<sup>142</sup> são dois exemplos dessa busca que ultrapassa a realidade em si mesma e que busca algo inesperado e transcendente que justifique tudo. “Manuscrito hallado en un bolsillo” une o amor e a sua vocação de transcendência ao jogo. O narrador-protagonista representa a busca por um centro imperturbável e misterioso e o meio para chegar até ele é o jogo: “el encuentro com una felicidad, precisamente aqui donde todo ocurre bajo el signo de la más implacable ruptura, dentro de un tiempo bajo tierra que un trayecto entre estaciones dibuja y limita así, inapelablemente abajo”<sup>143</sup>. A acção decorre num mundo subterrâneo, nas estações de metro parisienses, mundo esse regido por um acaso opressor e aflitivo “donde todo está decidido por adelantado”<sup>144</sup>. Aí o narrador inicia uma vez mais o jogo que tem como objectivo coincidir com esse outro jogo que é a própria vida: “si me gustaba una mujer [...] La regla del juego era ésa, una sonrisa en el cristal de la ventanilla y el derecho de seguir a una mujer y esperar desesperadamente que su combinación coincidiera con la decidida por mí antes de cada viaje”<sup>145</sup>. Vendo Marie-Claude, o narrador acaba por violar as regras do jogo e apesar das mordidas das aranhas que sente dentro de si, decide deixar o jogo e sair na estação de Marie-Claude que não coincidia com a sua e segui-la. Os dois acabam por iniciar um relacionamento amoroso, mas as aranhas não o deixam em paz e este acaba por confessar todo o jogo a Marie-Claude. Há ainda uma possibilidade: “intentar un encuentro legítimo [...] no haríamos otra cosa que buscarnos”<sup>146</sup>. O mundo subterrâneo é, então, o seu destino, mas se ambos acertarem com a sua estratégia de

---

<sup>140</sup> *Los Relatos, 1 Ritos*, 327

<sup>141</sup> *Los Relatos, 3 Pasajes*, 240-299

<sup>142</sup> *Los Relatos, 1 Ritos*, 80-92

<sup>143</sup> *Ibid*, 80

<sup>144</sup> *Ibid*, 80

<sup>145</sup> *Ibid*, 83-84

<sup>146</sup> *Ibid*, 90

jogo, o protagonista poderá finalmente penetrar nessa outra realidade buscada e sair do labirinto.

Em “El perseguidor” o que se busca não se conquista através da mulher, mas através da música. Johnny Carter (personagem baseada em Charlie Parker) toca saxofone e procura esse momento transcendente em que a música finalmente abrirá as portas para essa outra realidade pressentida e buscada: “Ahora sé que [...] Johnny persigue en vez de ser perseguido, que todo lo que le está ocurriendo en la vida son azares del cazador y no del animal acosado. Nadie puede saber qué es lo que persigue Johnny [...] un cazador sin brazos y sin piernas, una liebre que corre tras de un tigre que duerme”<sup>147</sup>. No momento em que toca “Amorous”, Johnny crê que abriu “la puerta con mi música, hasta que tuvo que parar y entonces el maldito me cerró en la cara nada más porque no he rezado nunca”<sup>148</sup>. O que persegue está do outro lado da porta, aquela que abriu por momentos para logo se fechar. Depois de fechada a porta, depois de descobrir que nem com a música alcança esse momento de cisão e de sublimação, Johnny, depois de várias tentativas de suicídio, termina por morrer com uma overdose de marijuana tentando, talvez, alcançar esse outro lado de uma outra forma.

A temática dos perseguidores do desejo, do outro lado da realidade que se pressente, é recorrente em Cortázar porque as suas personagens, como ele mesmo, pressentem o absurdo da vida. Em “El perseguidor” Bruno diz: “Johnny tiene razón, la realidad no puede ser esto, no es posible que ser crítico de jazz sea la realidad, porque entonces hay alguien que nos está tomando el pelo”<sup>149</sup>. A realidade tem que ser uma outra coisa, a realidade verdadeira tem que estar escondida por detrás desta realidade aparente. O erotismo é, então, o fim que permitirá essa passagem para a realidade verdadeira e a mulher será o meio pelo qual o homem conseguirá aceder a esse outro lado onde ela já se encontra. O envolvimento com a mulher desejada é o processo mais frequente para a possibilidade da transcendência. Daí a perseguição do desejo naquela que é a sua forma mais primitiva e perfeita, sem mácula. O querer entrar na realidade que é a mulher assemelha os protagonistas cortazarianos muitas vezes a vampiros que sugam ou querem sugar a essência da mulher. E se sim, estes pretendem absorver a essência da mulher, também é verdade que as mulheres ao não

---

<sup>147</sup> *Los Relatos, 3 Pasajes*, 275-276

<sup>148</sup> *Ibid*, 295

<sup>149</sup> *Ibid*, 272



oferecerem resistência e ao se submeterem quase voluntariamente às torturas, oferecendo-se como vítimas, o exemplo mais evidente é o da Maga, estas configuram-se como os exemplos mais perfeitos de vampirismo, uma vez que sempre retornam para atormentar os seus perseguidores. E desta forma se explicam grande parte das personagens femininas de Cortázar, em geral passivas, dependentes mas sempre temíveis.

#### 4. A obscenidade do amor ou a transgressão do desejo

“discréditée par l’opinion moderne, la sentimentalité de l’amour doit être assumée par le sujet amoureux comme une transgression forte, qui laisse seul et exposé ; par un renversement de valeurs, c’est donc cette sentimentalité qui fait aujourd’hui l’obscène de l’amour”

Roland Barthes<sup>150</sup>

Desejar alguém é já transgredir. É querer entrar na essência máxima de alguém ou, como afirma D. H. Lawrence: “to try to know any living being is to try to suck the life out of that being”<sup>151</sup>. Amar é, portanto, transgredir. É desejar algo que não nos pertence. Horacio deseja a Maga porque sabe que ela não lhe pertence: “te quiero porque no sos mia”<sup>152</sup>, Juan ama Hélène porque sabe que esta não o ama. Nos seus actos de amor, as personagens masculinas de Cortázar transgridem e essa transgressão é tanto mais tentadora quanto mais difícil for. E se, como refere Bataille, o fundamento do erotismo é a actividade sexual, então, o erotismo está indelevelmente marcado pela marca do proibido e este confere um valor próprio ao que é objecto de proibição: “la prohibición transfigura, ilumina lo que proíbe com una luz siniestra y divina a la vez: en pocas palabras, lo ilumina com un resplandor religioso”<sup>153</sup>. E o fulgor da obscenidade, como do crime, é lúgubre. Então, não só o proibido incita à transgressão, como dá à acção um sentido de que esta antes carecia.

Na obra de Cortázar, a transgressão liga-se indiscutivelmente ao erotismo e aos actos de amor. Poderíamos até discutir se o próprio acto de desejar alguém idealizado, como fazem os protagonistas masculinos em relação às mulheres amadas, não será, de facto, um acto transgressivo da identidade dessas mulheres. Não percepcioná-las por si, não as vendo verdadeiramente e preferindo ignorar a mulher real, como faz Juan, em *62/ Modelo para Armar*, que prefere negar a verdadeira Hélène e continuar buscando outra Hélène para o seu desejo, é já transgredir.

Esta transgressão vai, ainda, mais longe nas narrativas cortazarianas, porque nelas Cortázar dá voz às transgressões e tabus que dominaram grande parte da civilização ocidental. E se como Freud teoriza não há lugar como na sexualidade para a coexistência do mais baixo e do mais elevado, do animal e do divino, do grotesco e do

---

<sup>150</sup> Barthes, Roland, *Fragments d’un discours amoureux*

<sup>151</sup> Lawrence, D. H., “Edgar Allan Poe” in *Selected Critical Essays*, ed. Anthony Beal, Nova Iorque: Viking, 1996

<sup>152</sup> *Rayuela*, 592

<sup>153</sup> *Las Lágrimas de Eros*, 86

sublime, então, não é de estranhar que Cortázar na sua busca ontológica do ser e da passagem deste para um outro nível, esse lado de “allá”, utilize narrativamente vários exemplos de transgressões relacionadas com o erótico. O mais inovador em Cortázar é que este não faz distinção de valores. Nessa dialéctica do baixo e do elevado, nenhum é desprezado ou inválido, pelo contrário, ambos são aceitáveis e desejáveis nessa busca máxima do erotismo e do encontro entre seres humanos. Estas transgressões – fetichismo, masoquismo, sadismo, homossexualidade, lesbianismo, bissexualismo, voyerismo, exibicionismo, incesto, necrofilia, canibalismo e vampirismo – não são nada mais do que formas válidas de dar o salto, de chegar ao outro lado. Representam a tentativa final, a possibilidade de escape com esperanças salvadoras, a tentativa de sair de si para chegar ao outro, à essência do ser amado e, assim, atingir a transcendência, transformando a relação erótica numa dialéctica dinâmica de amor e de sexualidade, entronizando os seres no universo. Contudo, quase sempre depois dos actos transgressivos aparece na narrativa cortazariana o fracasso e o regresso ao princípio inibidor, a morte, a destruição total, o suicídio. Isto, não quer dizer, todavia, que Cortázar as considere inválidas. Estas são, antes, tentativas válidas que os seres humanos devem experimentar porque no final de alguma delas pode estar a tão desejada transcendência, pode estar o erotismo total salvador. Parece que quer fazer a apologia dos versos de Valéry que o próprio cita na *Rayuela*: “Il faut tenter de vivre”<sup>154</sup>, e isso, faz-se por tentativas, por várias apostas. Se o amor e a vida são um jogo, este não se ganha à primeira partida. O que Cortázar parece querer demonstrar através das suas lúcidas narrativas é que é o próprio ser que impõe obstáculos a si mesmo. O ego é uma barreira que impede a intercomunicação amorosa. A ideia de um amor que exija o ego em troca leva as personagens à destruição, porque não se pode alcançar o outro eu a não ser através de um acto de comunhão interior.

O que faz uma personagem como a Maga sublime é que esta, como referi anteriormente, parece carecer de ego e isso leva-a além das barreiras, permite-lhe dar o salto que Horacio anseia: “yo volví a sentar el falso orden que disimula el caos, a fingir que me entregaba a una vida profunda de la que sólo tocaba el agua terrible con la punta del pie. Hay ríos metafísicos, ella los nada como esa golondrina está nadando en el aire [...] Yo describo y defino y deseo esos ríos, ella los nada. Yo los busco, yo los encuentro, los miro desde el puente, ella los nada. Y no lo sabe, igualita a la golondrina.

---

<sup>154</sup> *Rayuela*, 307

No necesita saber como yo, puede vivir en el desorden sin que ninguna conciencia de orden la retenga. Ese desorden que es su orden misterioso, esa bohemia del cuerpo y el alma que le abre de par en par las verdaderas puertas”<sup>155</sup>. Quando logra ver algo, Horacio descobre que a Maga já o está a viver.

É o próprio ego, então, que impõe as barreiras que afastam os seres do contacto íntimo com o Outro e atribuem ao erotismo um papel de obscenidade que este não tem. Como afirma Henry Miller: “Nada seria considerado como obsceno [...] se os homens fossem até ao fundo dos seus mais íntimos desejos”<sup>156</sup>, ou seja, que fossem capazes de dar o salto audacioso para o Outro, uma vez que “O que o homem mais teme é ser confrontado com a manifestação, oral ou efectiva, do que rechaçado [...] recusou viver, de tudo quanto estrangulou ou sufocou, manifestação de que o inconsciente não abdica”<sup>157</sup>. Daí o aparecimento de fantasmas e visões, daí que personagens como a Maga ou Hélène surjam insistentemente na memória e nas vivências dos homens que as recusaram, mesmo que já tenham morrido. O que não é concretizado, o que é recusado retorna sempre para perturbar o sono e a vida de quem recusou a dádiva do amor. Para entrar na totalidade do erotismo, é necessário resguardá-lo da sociedade que o diminui e menospreza, é preciso que haja a transgressão dos limites que o prendem à pequenez do quotidiano e é necessária a coragem criadora de se entregar à mulher amada, de se entregar ao encontro pleno dos corpos e dos corações, que só o erotismo é capaz de conseguir e a mulher de outorgar.

---

<sup>155</sup> *Rayuela*, 234

<sup>156</sup> Miller, Henry, *Obscenidade e Reflexão*, 42

<sup>157</sup> *Ibid*, 42

## 5. Conclusão: O desejo conduz à destruição

*“O amor é aquilo que ainda podes trair”*

John Le Carré<sup>158</sup>

Na narrativa de Cortázar, quase sempre o desejo, o impulso grandioso de aproximação a outro ser, termina estilhaçado na tentativa. Esse esforço para atingir o outro na possibilidade máxima do encontro é perceptível sobretudo na experiência masculina que busca na mulher desejada essa faculdade para dar o salto. Só ela pode possibilitar a passagem, a coexistência total do homem com o universo. Por isso o seu corpo é metáfora do cosmos. Através da busca erótica, as personagens masculinas buscam atingir essa ligação com o ser primitivo, com o ser natural e primeiro, mesmo que para isso estes tenham que conceber a mulher amada através de um imaginário deífico. Reprimidos pela sua congénita fragmentação e questionação, o homem moderno vive em ânsia constante pela percepção aguda do seu próprio ser pensante, os heróis cortazarianos necessitam que o ser amado lhes estabeleça a ligação com essa parte deles mesmos já perdida. Por isso, a importância do segredo e da chave da mulher. É ela que possui a chave para o outro lado. Vistas em toda a sua totalidade, a mulher amada possui dentro de si essa transcendência que as assemelha a deusas, a portadoras da luz e da sombra. O problema reside, todavia, nessa incapacidade masculina de ser capaz de dar o salto sem medo. O receio pelo feminino paralisa-os no abismo, uma vez que, como refere Bataille, o erotismo puro é o abismo profundo que importa aceder sem medos nem preconceitos. O acesso a este abismo etéreo e infernal tem que se estabelecer numa relação perfeitamente equilibrada entre os dois seres e entre a sexualidade e o amor. O erotismo parcial está sempre condenado a fracassar. Essa fusão máxima e esse soçobramento interior só podem ser atingidos quando se realiza “a plena confusão entre dois seres, a continuidade entre dois seres descontínuos”<sup>159</sup>, de forma a atingir o que os nossos limites proíbem. A angústia que surge perante a antevisão da morte e do desejo máximo do encontro entre dois seres é natural e não deve paralisar a busca daquele que deseja, pelo contrário, deve impulsioná-lo a transgredir, a dar o salto para atingir o núcleo real do Outro, além de todas as identificações simbólicas. Este receio perante o feminino reside na percepção de que “Le féminin, c’est l’autre”<sup>160</sup> e

---

<sup>158</sup> Le Carré, John, *Um Espião Perfeito*

<sup>159</sup> *O Erotismo*, 19

<sup>160</sup> Lévinas, Emmanuel, *Totalité et Infini*, 297

este outro assusta enquanto possível usurpador da liberdade do sujeito. O que os heróis de Cortázar acabam por perceber é que a sua própria recusa do amor, do feminino, é que lhes retira a liberdade e a possibilidade de encontrar o que estavam buscando: “Desde que te conozco no hacés más que buscar, pero uno tiene la sensación que ya llevás en el bolsillo lo que andas buscando”<sup>161</sup>. De facto, Horacio já tinha o que estava à procura, a Maga, mas esse receio perante a verdade total do outro faz com que ele a recuse, com que indirectamente provoque a sua morte: “Tal vez el amor fuera el enriquecimiento más alto, un dador de ser [...] Matar el objeto amado, esa vieja sospecha del hombre, era el precio de no detenerse en la escala”<sup>162</sup>. E não se detém, continua, mas continua a buscar o que já tinha recusado. Já se sabe que o amor como a poesia não se recusa impunemente. As consequências da recusa do ser amado assombram e ressoam concavamente, daí que a imagem da Maga o visite depois da sua morte na Argentina, urgindo a continuidade da busca. Sabemos, contudo, que a busca agora já não é concretizável: “así la Maga dejaría de ser un objeto perdido para volverse la imagen de una posible reunión – pero ya no con ella sino más acá o más allá de ella; por ella, pero no ella”<sup>163</sup>.

Na narrativa de Cortázar, o erotismo termina não sendo o erotismo total que permite a transcendência e a continuidade dos seres, e, por isso, degenera sempre na destruição do ser amado e do indivíduo que ama. Após a morte da Maga o destino de Horacio é deixado em aberto, mas as possibilidades abertas para ele conduzem-no a uma morte se não física, espiritual. Andrés depois de perder Ludmilla para Marcos termina anestesiado assim como ela numa vida insípida, Juan continua vivendo como um fantasma e entre fantasmas depois da morte de Hélène. Nos contos, como já referi com alguns exemplos, o desejo termina afastando ainda mais as personagens na sua solidão primeira.

Talvez o exemplo contístico mais paradigmático do desejo que conduz à destruição seja “Lugar llamado Kindberg”<sup>164</sup> onde aparece uma figura feminina semelhante à Maga, muito jovem, ou não se chamasse o lugar das crianças, ligada à busca do homem. O encontro de Marcelo, homem maduro, com a jovem Lina fazem-no desejar possuir a juventude e a liberdade de que esta goza. O único que consegue, todavia, é uma noite de sexo. Assaltado pelo inesperado, Lina, e os seus conseguintes

---

<sup>161</sup> *Rayuela*, 330

<sup>162</sup> *Ibid*, 449

<sup>163</sup> *Ibid*, 451

<sup>164</sup> *Los Relatos*, 2 Juegos, 9-20

desejos insatisfeitos de juventude e de liberdade, o que se percebe é a desconformidade entre o homem consigo mesmo e com o seu destino, marcadamente evidente pelo tom melancólico do conto: “Entonces ni siquiera así, ni siquiera en el amor se abolía esse espejo hacia atrás, el viejo retrato de sí mismo joven que Lina le ponía por delante acariciándolo”<sup>165</sup>. Mais uma vez aqui o encontro entre estas duas personagens está marcado pelo acaso, o acaso surrealista dos encontros de rua, os encontros maravilhosos: “Doble aceptación de que el azar hace bien las cosas, el previsible recuerdo de que si ocho kilómetros antes Marcelo no se hubiera detenido a beber un trago, la osita ahora metida en otro auto”<sup>166</sup>. Mas o desejo aqui encarnado em Marcelo leva-o à destruição, à morte. Mais uma vez, e, como Horacio, o que deseja Marcelo é ser a realidade de Lina, mas a aproximação deste a Lina através do acto erótico resulta parcial e incompleta. A frustração do protagonista, a impossibilidade de atingir um centro, leva-o a fugir de Lina e a “perderse en un furioso cambio de velocidades [...] la ruta sin Copenhague y solamente llena de veleros podridos en las cunetas, de empleos cada vez mejor pagados”<sup>167</sup> e a bater contra “la sombra del plátano en el viraje, del tronco donde se incrustó a ciento sesenta con la cara metida en el volante”<sup>168</sup>. Cumpre-se, assim, a premonição de Lina que contava a Marcelo, mais uma vez a referência à mulher deusa e profética do desejo, “una vez en Avignon cinco horas esperando un stop con un viento que arrancaba las tejas, vi estrellarse un pájaro contra un árbol, cayó como un pañuelo”<sup>169</sup>. Não se pode fugir do desejo e este em Cortázar conduz à destruição.

A traição do amor verdadeiro que visa o núcleo real do objecto sob as sucessivas camadas de fantasia, a recusa e o recuo perante a amada, como faz Juan perante Hélène despida da máscara, como faz Horacio recuando perante a oferta de encontro com o primitivo da Maga, marca os protagonistas com uma culpa indelével da qual não escapam. Fugir da oferta do amor é já traí-lo, é resignar-se a uma busca inconcretizável e oca. Se “O amor não vence a morte: é uma aposta contra o tempo e os seus imprevistos. Pelo amor vislumbramos, nesta vida, a outra vida [...] a vivacidade pura”<sup>170</sup>. Fugir desta “vivacidade pura”, negar a possibilidade da recuperação da totalidade e a descoberta do eu como totalidade dentro do Grande Todo é sempre

---

<sup>165</sup> *Los Relatos, 2 Juegos*, 19

<sup>166</sup> *Ibid*, 10

<sup>167</sup> *Ibid*, 20

<sup>168</sup> *Ibid*, 20

<sup>169</sup> *Ibid*, 12

<sup>170</sup> Paz, Octavio, *A Chama Dupla*, 158

punível. Não se pode escapar ileso da negação do amor, se o erotismo, a aproximação máxima entre dois seres, é uma aposta e um jogo, recuar, desistir do jogo antes do final da partida envolve um preço que os participantes são obrigados a pagar. E o pagamento é a destruição, a loucura, o suicídio, a morte física ou espiritual. Se o que há a fazer, como destaca Breton, é “adorar o desejo, único impulsionador do mundo, o desejo, único rigor que o homem se deve impor”<sup>171</sup>, então, para isso, é necessário correr riscos. Por isso, a essência do erotismo é a aposta, o jogo misterioso que se joga entre a luz e a sombra. E foi Breton citando Baudelaire que disse: “A mulher é o ser que projecta a maior sombra ou a maior luz em nossos sonhos”. Não se pode, então, querer entrar em contacto com a pulsação do tempo e chegar à reconciliação com a totalidade que é o mundo sem correr riscos. A transcendência só pode ser oferecida quando o erotismo é o fim em si mesmo, quando os seres se arriscam a entrar confiadamente nesse abismo misterioso que é o Outro. Em Cortázar as mulheres são pontes, janelas, portas que há que cruzar para atingir esse fim. O que falha é a confiança necessária, o atirar-se sem medo para o abismo que elas oferecem. O erotismo pode não nos libertar da morte “mas faz-nos vê-la cara a cara [...] Não é o regresso às águas da origem mas a conquista de um estado que nos reconcilia com o exílio do paraíso”<sup>172</sup>.

Apesar de nas narrativas de Cortázar o erotismo se apresentar incompleto, uma vez que não consegue nunca realizar a passagem para o outro lado das personagens masculinas, Cortázar exalta o acto erótico como a possibilidade máxima de entrar em contacto com essa totalidade primeira. As mulheres, como a Maga, como Josiane estão já nesse outro lado, “el otro cielo” a que aspiram os protagonistas demasiado arreigados ao intelecto e à racionalidade. Essa racionalidade fá-los recearem o mistério da dádiva e paralisa-os diante do abismo. Cedendo perante o medo, traindo o amor oferecido desinteressadamente, estes homens negam a possibilidade última de transcendência. O mundo está cheio de beleza, ainda que este seja “horribilmente hermoso”<sup>173</sup>. Trair o desejo e o seu objecto é permanecer só perante o abominável e o belo do mundo, não atingindo nunca a sua totalidade. Aí surge a falha e a falta que culpabiliza as personagens masculinas e daí surge a cisão entre eles e a Mulher, entre eles e o Mundo. Perseguidores acomodados, estes continuam vivendo, observando e aspirando esse “obscuro objecto de desejo” por eles recusado, mas sempre do lado de cá.

---

<sup>171</sup> *O Amor Louco*, 115-116

<sup>172</sup> Paz, 159

<sup>173</sup> Lastra, Pedro; Coulson, Graciela, “El motivo del horror en Octaedro” in *Julio Cortázar*, 352



## Bibliografia:

ALEXANDRIAN, Sarane. *História da Literatura Erótica* (1989). Trad. Iva Delgado. Lisboa: Edições Livros do Brasil, 1991.

- *A Magia Sexual: Breviário dos Sortilégios Amorosos* (2000). Trad. Ana Margarida Paixão. Lisboa: Antígona, 2002.

- *Os Libertadores do Amor*. Trad. Eduardo Cambezes. Lisboa: Antígona, 1999.

ALAZRAKI, Jaime. *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*. Barcelona: Editorial Antrophos, 1994.

BARTHES, Roland. *Fragments d'un discours amoureux*. Paris: Éditions du Seuil, 1977.

BATAILLE, Georges. *O Erotismo* (1957). Trad. João Bénard da Costa. Lisboa : Antígona, 1998.

- *Las Lagrimas de Eros* (1961). Trad. David Fernández. Barcelona : Tusquets Editores, 1997.

- *A Literatura e o Mal* (1957). Trad. António Borges Coelho. Lisboa : Vega, 1998.

BEAUVOIR, Simone. *Le Deuxième Sexe - I: Les faits et les mythes* (1949). France: Editions Gallimard, 2000.

BLANCHOT, Maurice. *El Espacio Literario*. Trad. Vicky Palant e Jorge Jinkis. Buenos Aires: Editorial Paidós “Letras Mayusculas”, 1969.

BRETON, André. *Nadja*. Trad. Ernesto Sampaio. Lisboa : Editorial Estampa, 1972.

- *O Amor Louco* (1937). Trad. Luísa Neto Jorge. Lisboa: Editorial Estampa, 2006.

CAMUS, Albert. *O Mito de Sísifo – ensaio sobre o absurdo* (1943). Trad. Urbano Tavares Rodrigues e Ana de Freitas. Lisboa: Edição Livros do Brasil

CORTÁZAR, Julio. *Rayuela* (1963). Madrid: Ediciones Cátedra, 2004.

- *62/ Modelo para Armar* (1968). Madrid: Santillana Ediciones Generales: Punto de Lectura, 2007.

- *Libro de Manuel* (1973). Buenos Aires: Alfaguara, 1995.

- *Los Relatos* (1976), vol. 1 *Ritos*, vol. 2 *Juegos*, vol. 3 *Pasajes*, vol. 4 *Ahí y ahora*. Madrid: Alianza Editorial, 2004.

DELEUZE, Gilles. *Présentation de Sacher-Masoch: Le Froid et le Cruel* (1967). Paris: Les Éditions de Minuit, 2007.

Döpp, Hans-Jürgen. *Sadomasochism*. Trad. Philip Jenkins. New York: Parkstone Press, 2003.

- EVOLA, Julius. *Metafísica del Sexo*. Trad. Francesc Gutiérrez. Barcelona: José J. de Olañeta, Editor “Sophia Perennis”, 1997.
- FOUCAULT, Didier. *Histoire du Libertinage – des goliards au marquis de Sade*. France : Editions Perrin, 2007.
- FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade I – A Vontade de Saber* (1976). Trad. Pedro Tamen. Lisboa: Relógio d’Água Editores, 1994.
- FREUD, Sigmund. *Deviant Love* (collected texts). Trad. Shaun Whiteside. London: Penguin Books, 2007.
- HERNÁNDEZ DEL CASTILLO, Ana. *Keats, Poe and the shapping of Cortázar’s mythopoesis*. Amsterdam: John Benjamins B.V., 1981.
- KRAUSE, Rubén Solís. *Erotismo – A Cultura Libertina* (2005). Trad. José Carlos Teixeira. Lisboa : Editorial Estampa, 2007.
- LACAN, Jacques. *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse* (Le Séminaire : Livre XI). France : Éditions du Seuil, 1990.
- LASTRA, Pedro (ed.). *Julio Cortázar*. Madrid: Taurus Ediciones S.A. (Persiles 126) “El Escritor y la Critica”, 1986.
- LÉVINAS, Emmanuel. *Totalité et Infini*. Paris: Kluwer Academic, Folio essais, 1996.
- O’CONNOR, Patrick. *Latin American Fiction and the Narratives of the Perverse: Paper Dolls and Spider Women*. New York: Palgrave Macmillan, 2004.
- MICHELET, Jules. *As Feiticeiras*. Trad. Ana Moura. Cascais: Editora Pergaminho, 2003.
- MILLER, Henry. *Obscenidade e Reflexão*. Trad. Pedro Alvim. Lisboa: Veja, 2004.
- OTTO, Walter F.. *Dionísio – Mito y Culto*. Trad. Cristina García Ohlrich. Madrid: Ediciones Siruela, 1997.
- PARTRIDGE, Burgo. *História das Orgias*. Trad. Leonel Cândido Silva Phébo. Lisboa: Edições Século XXI, 2003.
- PAZ, Octavio. *A Chama Dupla – Amor e Erotismo* (1993). Trad. José Bento. Lisboa: Assírio & Alvim, 1995.
- PENROSE, Valentine. *Erzsébet Báthory – a condessa sanguinária* (1962). Trad. Helder Moura Pereira. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.
- PLANELLS, Antonio. *Cortázar: Metafísica y Erotismo*. Madrid: José Porrúa Turanzas, S.A. Ediciones “Studia Humanitatis”, 1979.
- POE, Edgar Allan. *Cuentos, I*. Trad. Julio Cortázar. Madrid: Alianza Editorial, 2005.

REIN, Mercedes. *Julio Cortázar: el escritor y sus máscaras*. Montevideo: Editorial Diaco, 1969.

SCHOLZ, László. *El Arte Poética de Julio Cortázar*. Buenos Aires: Ediciones Castañeda, 1977.

SOSNOWSKI, Saúl. *Julio Cortázar: una búsqueda mítica*. Buenos Aires: Ediciones Noé, 1973.

VARGAS LLOSA, Mario. “El placer glacial” in BATAILLE, Georges. *Historia del Ojo* (1928). Mexico: Tusquets Editores, 1997.

ZIZEK, Slavoj. *As Metástases do Gozo: seis ensaios sobre a Mulher e a Causalidade* (1994). Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio d’Água Editores, 2006.